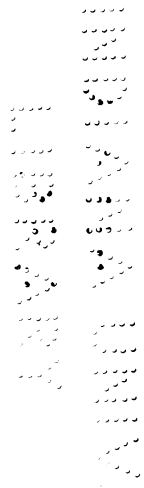
EZIO LEVI

I lais brettoni

e la leggenda di Tristano

PERUGIA
UNIONE TIPOGRAFICA COOPERATIVA
1918

EZIO LEVI

I lais brettoni

e la leggenda di Tristano

PERUGIA
UNIONE TIPOGRAFICA COOPERATIVA
1918

Estratto dagli *Studj romanzi*
pubblicati dalla Società Filologica Romana
a cura di E. Monaci, n.° 14.

I LAIS BRETTONI
E LA LEGGENDA DI TRISTANO

I.

I Lais di Brettagna e la leggenda di Tristano.

Sommario. — I *Lais* brettoni nel *Tristan* di Thomas e nel poema di Goffredo di Strasburgo. — Tristano arpeggiatore (Goffredo, cap. VI). — L'irlandese Gandîn (Goffredo, cap. XIX). — Relazioni tra il *Tristan* di Thomas e i *Lais* di Maria di Francia. — Le teorie del Bédier e del Foulet.

Da due anni Tristano è in esilio. Nella sua camera, a Tintagel, Isotta la bionda sospira per lui, che non sa più dove sia, né se ancora viva; ella è infinitamente triste e pensosa. Ed eccò: ad un tratto su dal cuore le sale una melanconica canzone d'amore, ed « ella canta dolcemente, accordando all'arpa la voce. Belle sono le mani, bello è il lai, dolce la voce, sommesso il tono » (1).

833 En sa chambre se set un jur
E fait un lai pitus d'amur:
Coment dan Guirun fu supris,
Pur l'amur de la dame ocis
Que il sur tute rien ama,
E coment li cuns puis dona
Le cuer Guirun a sa moillier

(1) *Le roman de Tristan* par Thomas (ed. Bédier), vol. I, p. 295.

840 Par engin un jor a mangier,
E la dolur que la dame out
Quant la mort de son ami sout.
La dame chante dulcement,
La voiz acorde a l'estrument;
845 Les mainz sunt beles, li lais bons,
Dulce la voiz, e bas li tons.

Sono versi del trovero anglo-normanno Thomas, versi dolci e delicati e pieni di un fascino mirabile. Ma se la nostra anima si appaga della suggestiva malia di questi versi meravigliosi, la nostra ragione si ribella all'imprecisione della poesia e vorrebbe strapparle il segreto di quel suo fascino strano. Che cos'era dunque il « lai pitus d'amur » di Isotta la bionda? Era un lai lirico? Era un lai narrativo (1)? Il *lai Guirun* era un componimento veramente esistente, oppure è una finzione poetica di Thomas? Tante domande, altrettanti problemi.

Sventuratamente gli scarsi frammenti del *Tristan* di Thomas non ci dànno altra notizia, che illumini l'oscura storia della poesia dei lais brettoni; e noi dovremmo accontentarci di quell'eco evanescente del canto melanconico di Isotta, se ad appagare la nostra sete curiosa non ci fornisse molte altre e limpide fonti il traduttore alsaziano di Thomas, Goffredo di Strasburgo.

Apriamo il poema di Goffredo di Strasburgo al capitolo VI. Siamo alla corte di re Marco di Cornovaglia. È sera; il pasto è finito e i baroni si sono sparsi per l'ampia sala, mentre re Marco

---

(1) Il GRÖBER, *Grundriss*, II, I, 591 crede che si tratti di « ein lyrisches Lai »; invece H. SUCHIER, *Franz. Literaturgeschichte*, Lipsia, 1900, p. 119, vede nel *lai Guirun* « ein sehr alter erzählender Lai ».

ascolta il canto di un arpeggiatore gallese (1). Tristano, il giovinetto Tristano, accorre, si siede ai piedi dell'arpeggiatore ed ascolta estatico il lai ed il canto. Il cuore gli batte forte; egli non può più tacere:

« Maestro — egli dice (2) — voi suonate l'arpa assai bene; e le vostre note sono penetrate da quella melanconia infinita che l'artefice stesso vi avrebbe infuso. Questo lai fecero i Brettoni di monsignore *Gurun* e della sua amica ».

L'arpeggiatore gallese si meraviglia di questo non comune intendimento artistico del giovinetto Tristano e, quando il *lai Gurun* è finito, chiede come e dove egli abbia appreso la difficile arte del canto. Tristano confessa che un tempo egli sapeva suonare l'arpa con maestria, ma che ora non oserebbe farlo davanti a un tale artista. Alla fine, costretto dalle insistenze dell'arpeggiatore gallese, Tristano prende l'arpa.

« Oh con qual leggerezza essa s'adattava alle

---

(1) *Tristan und Isolde*, v. 3503 e sgg.:

Nu gefuogte sich daz
das Marke an einem tag saz
ein lützel nâch der ezzenzît
sô man doch Kurzewîle pflît,
und losete sêre an einer stete
einem leiche, den ein harphaere tete,
ein meister sîner liste,
3510 der beste, den man wîste;
derselbe was ein Galois.

(2)

« Meister — sprach er — ir harphet wol;
3521 die noten sint rehte vür brâht
senelîche und alse iz wart gedâht.
Die macheten Brîtune
von mînem hêrn Gurune
3525 *und von sîner friundinne* ».

sue mani (1)! Le mani erano, come io ho letto (2), fini e delicate come niun'altra mano può essere, piccole e affusolate e candide e bianche come ermellino. Egli toccò l'arpa e ne trasse un preludio con note così piane, che dolcissime onde armoniose s'avvolsero intorno. Gli tornarono allora alla mente i *Lai di Brettagna*; afferrò rapidamente il plettro e fece vibrare rapidamente tutte le corde, le une con forza, le altre con delicatezza. E il nuovo giullare comincia a suonare, scegliendo con arte le note. Dopo il preludio risuonano le note di un canto sconosciuto di una mirabile dolcezza e soavità. Limpide attraverso la sala echeggiano le note dell'arpa sì che tutti si alzano e si chiamano l'un l'altro; intorno al giovinetto Tristano tutta la Corte si affolla; nessuno rimane indietro. Questo vide il re, ma non si mosse né disse verbo, tutto intento come era al lai di Tristano, l'amico suo; e silenziosamente pensava come mai Tristano avesse potuto per tanto tempo tener nascosta la sua arte. Intanto Tristano comincia un nuovo lai, il lai del bel *Graelent* e della sua orgogliosa amica (v. 3582-5):

nu Tristan der begunde
einen leich dâ lâzen klingen in
von der vil stolzen friundîn
Grâlandes des schoenen.

Così Tristano destava melodie di mirabile bellezza accompagnandosi col vibrare dell'arpa. Ed era così dolce quel canto, che qualcuno degli uditori parve addirittura dimentico di sé stesso: quella mu-

---

(1) Gottfried von Strassburg, *Tristan*, v. 3545-3573.

(2) I. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas*, vol. I, p. 52 suppone che Gottfried abbia preso questa scena proprio da quel passo di Thomas, che ho citato in principio (v. 833-846). E può anche essere: certo la frase *alse ich hân gelesen* di Goffredo è un esplicito rimando alla sua fonte francese.

sica aveva messo come un'ebbrezza nell'anima di tutti. E più d'uno nel suo cuore diceva: « Benedetto il mercante che ha un figlio di tale cortesia! ». Così le bianche dita di Tristano si movevano sull'arpa con arte e con misura, e facevano vibrare le corde, traendone suoni che riempivano tutta la reggia. Nessuno più batteva palpebra; tutti gli sguardi seguivano quelle mani bianche e fini. Finito il lai di *Graelent*, re Marco prega il giovane arpeggiatore di cominciarne un altro. « Ben volentieri »! risponde Tristano; e comincia un altro lai, maraviglioso come il primo, un lai d'amore. È il lai che racconta della cortese Tisbe (1) dell'antica Babilonia.

3614 *de la cûrtoise Tispê*
von der alten Bâbilône.

(1) Anche questo verso (3614) lascia trasparire limpidamente l'imitazione dell'originale francese. Tutto il testo di questa scena è costellato di parole francesi: nel v. 3611 la risposta di Tristano, che ho tradotto qui sopra, suona così, anche nel testo di Gottfried: « Mû (= mult) voluntiers! ». La redazione di Oxford del poemetto *La folie Tristan*, che riassume rapidamente i vari episodi contenuti nel *Tristan* di Thomas, rievoca in più luoghi l'abilità musicale di Tristano. Tristano, contraffatto da pazzo per farsi riconoscere da Isotta, le ricorda le varie vicende della storia del loro amore. E tra esse è un episodio che si ricollega con questi capitoli del poema di Goffredo: quando Tristano era ferito della sua mortale ferita in Irlanda, ed Isotta gli era infermiera, egli le insegnava i *lais bretuns* del suo paese :

353 Od ma harpe me delitoie,
Ie n'oi confort, ke tant amoie.
Ben tost en oïstes parler
Ke mult savoie ben harper ...
361 Bons lais de harpe vus apris
Lais Bretuns de nostre païs.

Cfr. I. Bédier, *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, Paris, 1907, p. 29. Questi versi della *Folie Tristan* di Oxford sono una buona conferma dell'esattezza con cui Goffredo riproduce nel suo poema gli episodi del poema di Thomas, che noi non conosciamo più.

Al lai di *Tisbé* seguono altre ed altre canzoni: Tristano sapeva cantare in francese ed in latino, in gallese ed in inglese (v. 3625-3627), con uguale maestria di espressione, e non si sarebbe potuto dire se fosse più soave il suono dell'arpa o il suo canto. « Ah, che giovane! — si diceva da ogni parte della sala — beati noi che gli siamo vicini! Che cosa mai valgono i giovani di questa terra in confronto di Tristano? Nessuno gli è uguale! » Quando Tristano ebbe finito il lai di Tisbe, « Tristano, — gli disse il re Marco — vieni qui! Chi ti ha insegnato quest'arte sia benedetto da Dio, e tu sia benedetto con lui! ». Re Marco insiste per sapere come e dove il giovinetto Tristano abbia appreso quei lais; Tristano si schermisce, ma poi, stretto da quelle insistenze, confessa che egli ha studiato l'arte del canto per ben sette anni, sebbene saltuariamente. « Io ero rinomato in Parmenia come musico di viola e di sinfonia (Symphonîe). Ho imparato l'arpa e la rota da due gallesi (Galôtte) e dai Brettoni della città di Lut (1) ho imparato a suonare la lira e la sambiut ». — « Sambiût? Che cos'è la sambiut? » domanda re Marco, — « È il migliore strumento che io conosca (2)... ». Il re gli chiese anche: « Tristano, ora ti ho sentito cantare in brettone ed in gallese, in francese e in

(1) *Lut* è identificata dai commentatori di Goffredo con Londra. E infatti nel *Mabinogi* di Lludd e Llevelys è citato il castello di Lludd (Kaer Lludd), che fu poi chiamato Kaer (= castello) Lunden e, dopo l'invasione, senz'altro Lundein o Lwudrys. Cfr. I. LOTH, *Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest* ecc., Paris, 1913, vol. I, p. 213. Anche Wace (v. 1271-73) dice che il nome primitivo di Londra era *cité Lu*; e poichè sono ben note le relazioni di Thomas con Wace, il Bédier (op. cit., I, 52) vorrebbe vedere anche in questo nome una traccia del testo di Thomas.

(2) *Sambiut* è il francese « sambuque ».

latino (1). Conosci queste lingue? » — « Le conosco benissimo ». Allora vennero moltissime persone della Corte che capivano il linguaggio dei regni stranieri e subito vollero mettere Tristano alla prova; diversi furono i linguaggi che gli parlarono e a tutti Tristano diede francamente in loro favella una risposta gentile, fossero pure Norvegesi, Scozzesi, Irlandesi, Tedeschi o Danesi (3687-3702).

Il re Marco, affascinato dall' arte e dalla mirabile scienza del giovinetto, subito lo elesse suo famigliare ed amico e gli regalò la spada, gli speroni, la corazza, il corno dorato, in segno di inalterabile amicizia (3719-3739).

Nuovi particolari assai interessanti intorno alla storia dei « Lais di Brettagna » ci sono forniti da un altro bellissimo episodio del poema di Goffredo di Strasburgo (cap. XIX).

L' episodio è intitolato: *La rota e l'arpa* (2).

Per ben comprenderlo bisogna che il lettore passi rapidamente in rassegna tutta la storia di amore e di morte compresa nella mirabile leggenda e si trasporti colla fantasia alla corte di re Marco, dove i due amanti colpevoli hanno intrecciato la corona di spine della loro passione. Un giorno, mentre Tristano è lontano da Isotta e dalla corte di re Marco e sta cacciando nelle selve, una nave approda alla spiaggia di Cornovaglia. Ne scende un barone irlandese, che si chiama Gandîn, vestito con ricchissime vesti, senza lancia né scudo. Egli cavalca un magnifico destriero e tiene in mano un' arpa dorata. Appena Gandîn entra nella reggia di re Marco, Isotta subito lo riconosce: egli era un

(1) Cfr. i vv. 3625-7 tradotti più sopra.

(2) GOTTFRIED VON STRASSBURG, v. 13108-13454; cfr. I. BÉDIER, *Le roman de Tristan*, vol. I, p. 168 e sgg.

cavaliere che l'aveva corteggiata in Irlanda ed ora veniva in Cornovaglia per amore suo. Il re Marco accolse con festosa giovialità lo straniero e lo invitò alla sua tavola; e Gandîn si sedette e cominciò a mangiare senza però abbandonare un momento l'arpa dorata. Questa stravaganza suscitò le risa di tutti i baroni; ma Gandîn sopportava indifferente ogni scherzo e ogni scherno, ben sapendo che la sua vendetta non sarebbe lontana. E infatti, appena data l'acqua alle mani, re Marco domanda all'ospite che egli voglia intonare qualche lai. — « Ma quale ricompensa ne avrò? » dice Gandîn. — « Quella che tu vorrai ». — Gandîn intona una melodia dolcissima e poi un'altra che era una gioia ad udirla. Alla fine Gandîn con un riso di scherno si avanzò verso Marco impugnando la sua arpa e chiese che il re mantenesse la sua promessa. « Quale ricompensa tu vuoi? » chiede Marco, un poco meravigliato. — Io voglio Isotta! — Naturalmente il re Marco non acconsente alla strabiliante pretesa di Gandîn, ma costui si appella ai vassalli e ai baroni che hanno udito ben chiaramente l'esplicita promessa del re: e il re Marco non può mancare, a costo di ogni sacrificio, alla parola data. Così Isotta, desolata e piangente, viene ceduta alle mani dell'arpeggiatore Gandîn. Ma la marea è bassa e la nave di Gandîn è in secco, adagiata sull'arena; Gandîn non può partire e nell'attesa dell'alta marea deve ricoverare Isotta, che piange amarissime lagrime, in un padiglione piantato sull'arena. Ed ecco all'improvviso Tristano, che di ritorno dalla caccia aveva appreso alla corte del re la triste avventura d'Isotta. Egli galoppa fuori della selva, giunge alla tenda, balza dagli arcioni e si precipita alla presenza di Gandîn, tenendo nella destra una rota. Tristano, affannato, pallido e tremante, domanda a Gandîn che per pietà lo conduca con lui in Irlanda. — « De te saut, bêâs

harpiers! » — esclama Gandîn, il quale crede che Tristano sia veramente un giullare (v. 13301). Gandîn, che cerca ogni modo per consolare madonna Isotta, spera che l'ignoto arpeggiatore vi riesca col canto e con la musica: e gli chiede un lai. Tristano incomincia a cantare: ed il lai si effonde così limpido e dolce sotto la volta del padiglione, che Isotta, compresa di ineffabile dolcezza, frena le lagrime e sorride. Intanto il mare si è alzato e la nave è pronta a partire; ma Gandîn non ascolta i consigli e le parole dei suoi marinai, e vuole attendere che l'arpeggiatore gli abbia intonato un altro lai.
— « Amico, cantami dunque il lai di *Didon* ».

13350 Geselle mache dû mir mê
den leich von *Dîdône*;
dû harphest alsô schône
daz ich ez an dich minnen sol!

Tristano comincia il nuovo lai, con tale profondità di sentimento che Isotta stessa pare dimentica della sua triste avventura.

Intanto il mare si è fatto così alto che la nave è assai lontana dal padiglione ed è ormai difficile raggiungerla se non a nuoto. Tristano propone di portare Isotta alla nave sul suo cavallo. L'Irlandese dopo una breve esitazione finisce coll' accettare la cortese proposta ed aiuta Isotta a salire sulla sella di Tristano; ma appena la regina è in arcioni, Tristano sprona il cavallo e grida al barone Gandîn: — « Tu avevi conquistata Isotta coll'arpa: bada! Io te la riprendo con la rota! ».

La traduzione norvegese della leggenda di Tristano, *Saga af Tristram ok Isond*, compiuta nel 1226 da frate Roberto per ordine del re Haakon Haakonsön, riassume questo episodio (cap. 50°), ma non ricorda affatto il *lai* di *Didon*. Perciò si potrebbe supporre che qui Goffredo abbia lavorato di

fantasia sopra un testo più povero e più scarno di quanto appare il suo racconto; ma a dissipare questo dubbio e a confermare nuovamente l'esattezza e la precisione della traduzione tedesca di Goffredo rispetto all'originale francese ci si offre un passo del poemetto *La folie Tristan* di Oxford, il quale riassume brevemente tutto questo episodio. Tristano contraffatto si rivolge ad Isotta, che stenta a riconoscerlo, e le dice (1):

765 Quant cil d'Irlande a la curt vint
Li reis l'onurrat, cher le tint.
Harpeür fu, harper saveit:
Ben savïez ke cil esteit.
Li reis vus dunat al harpur:
770 Cil vus amenat par baldur
Tresqu' a sa nef e dut entrer.
En bois fu, si l'oï cunter:
Une rote pris, vinc après
Sur mon destrer le grant eslès.
775 Conquise vus out par harper
E je vous conquis por roter.

---

(1) Cfr. BÉDIER, op. cit., vol. I, p. 174 *n*. Del poemetto *La Folie Tristan* abbiamo due redazioni: una più ampia (998 vv.) contenuta in un cod. della biblioteca Bodlejana di Oxford (FRANCISQUE MICHEL, *Tristan*, II, 89-137), l'altra più breve (574 v.) in un cod. di Berna (ed. H. MORF, *Rom.* XV, 1886, pp. 559-574). Su queste due redazioni cfr. lo studio di L. LUTOSLAWSKI, *Les folies Tristan* nella *Romania*, XV, 511, e l'altro del BÉDIER, op. cit., II, 282-296. Una nuova edizione critica dei due poemetti fu data nella collezione degli *Anciens Textes Français* da I. BÉDIER, *Les deux Poèmes de la Folie Tristan,* Paris, 1907. Il passo ora citato (vv. 765-776) appartiene alla *Folie Tristan* di Oxford (ed. Bédier, p. 45), che risale appunto al *Tristan* di Thomas. « L'auteur de la *Folie* de Berne, dice il Bédier, (introd. VIII), a déversé dans son poème toute la substance du roman de Béroul, et l'auteur de la *Folie* du manuscrit d'Oxford toute la substance du roman de Thomas ». La prova che l'episodio di Goffredo é ricalcato su un episodio perduto di Thomas, non potrebbe dunque essere più esauriente.

I « Lais » citati o messi in scena nella leggenda di Tristano sono dunque assai numerosi. Senza contare per ora il *Lai Tristan*, sul quale bisognerà ritornare di proposito più tardi, abbiamo ben quattro lais:

1° il *lai Guirun* (Thomas, *Tristan*, v. 835; Goffredo di Strasburgo, v. 3524).

2° il lai di *Graland* o *Graelend* (Goffredo di Strasburgo, v. 3585).

3° il lai *De la cûrtoise Tispê* (Goffredo di Strasburgo, v. 3614).

4° il *lai Didon* (Goffredo, v. 13351).

Certamente Goffredo deve la conoscenza di tutto questo materiale leggendario al *Tristan* di Thomas. « Goffredo scriveva in un paese dove forse mai aveva cantato un arpeggiatore brettone e in un tempo, nel quale non si sapeva più in nessun luogo esattamente che cosa fosse un lai brettone. Supporre che egli abbia scelto con tanto criterio i tre poemi, due lais certamente brettoni (*Guirun* e *Graelend*) e quel lai di *Tisbe* che gli antichi giullari brettoni devono aver portato in giro insieme con altri temi dell'antichità, sarebbe attribuire a Gottfried una scienza e un tatto di critica letteraria estranei a tutti i suoi contemporanei » (1). Non vi può essere dubbio alcuno; e tutti i romanisti sono ormai d'accordo sopra questo punto (2): dal poema tedesco di Goffredo di Strasburgo bisogna risalire a quello anglo-normanno di Thomas, dal secolo XIII

(1) BÉDIER, op. cit., I, 53.

(2) Cfr. E. PIQUET, *L'originalité de Gottfried de Strasbourg dans son poème de Tristan et Isolde*, Lille, 1905; A. BOSSERT, *La légende chevaleresque de Tristan et Iseult, Essai de littérature comparée*, Paris, 1902.

bisogna risalire ben addentro al secolo XII (1). Il *Tristan* di Goffredo fu composto tra il 1218 e il 1220, quello di Thomas tra il 1156 e il 1170.

Ma anche risalendo dall'uno all'altro secolo, dal tardo rifacimento all'originale più antico, la storia misteriosa di quei lais di Brettagna non si illumina di più limpida luce. Sia pure: i due episodi del *Giovane Artista* (VI) e dell'*Arpa e la Rota* (XIX), che noi ammiriamo nel testo tedesco di Goffredo, si ritengano dunque rimaneggiamenti tardivi del poema francese più antico di Thomas. Ma dove mai Thomas alla sua volta ha tratto la conoscenza della musica e delle avventure connesse ai lais di *Graelend*, di *Tisbe* e di *Guirun*? Non certo dal *Tristan* primitivo del secolo XI, che il Bédier ci fa intravvedere dietro le versioni di Béroul (1170), di Eilhardo di Oberge (1189-1207), di La Chièvre, di Chrétien de Troyes. L'opera di quel grande ar-

---

(1) Il poema *Tristan und Isolde* di Goffredo appartiene alla seconda decade del sec. XIII (1218-1220?). Pareva che un poco di luce si fosse fatta intorno alla vita del poeta alsaziano quando fu trovato in un docum. nel 1207 il nome di « Godofredus Rodelarius (= rotularius) de Argentina (= Strasburgo). Ma i paleografi hanno rettificato la lettura di quel nome: Zidelarius (= Zeidler), e non *rotularius*. E così anche quella tenue traccia è scomparsa.

La cronologia del *Tristan* di Thomas fu discussa e provata dal Bédier, op. cit., II, 37 e sgg. Questo poema è certamente posteriore al *Roman de Brut* di Wace, che è datato:

15299 Mil et cent cinquante cinq ans
fist Maistre Gasse cest romans.

Ed è anteriore al *Cligès* di Chrétien de Troyes, che ha un'architettura volutamente antitetica alla leggenda di Tristano. *Cligès* appartiene (pare, ma vi sono ancora molti dubbi in proposito) all'anno 1170. Sicché il *Tristan* di Thomas dovrebbe essere stato composto e pubblicato tra il 1156 e il 1170.

tefice era rapida, squallida, brutale. Non si attardava nei particolari e nelle descrizioni dei costumi e dei luoghi, ma correva diritta al suo scopo, che era il racconto della leggenda fatale. Gli episodi della vita di corte, che sono così graziosi in Goffredo, non dovevano occupare un sol verso di quell'austero poema primitivo, tutto compreso e vibrante della selvaggia grandezza della passione e del dolore umano. Dall'antico *Tristano* Thomas non ha tolto neppure una nota, neppure un particolare delle scene che ora stiamo analizzando. I tre episodi sono stati inventati da Thomas. Quand'egli scriveva il suo poema, la letteratura dei lais era nel suo pieno fiore; ed egli poteva benissimo trarre gli elementi del suo racconto dalla realtà e dalle conoscenze storiche e letterarie, che erano generalmente diffuse nel tempo suo.

Ma il canto dei lais narrativi strettamente congiunto coll'esposizione di un'avventura (come è il caso di *Guirun*) è un fatto reale od è una finzione poetica? I tre episodi della leggenda di Tristano sono documenti di una tradizione secolare che metterà capo verso il 1175 ai *Lais* di Maria di Francia, o sono invece delle semplici invenzioni fantastiche, prive di ogni valore storico? In una serie di robusti e nutriti lavori (1) Lucien Foulet ha cercato di dimostrare l'inconsistenza di quella tra-

---

(1) La serie dei lavori di Lucien Foulet corre ininterrotta dal 1905 al 1908: *Marie de France et les lais bretons* nella *Zs.* XXIX (1905), pp. 19-293; *Marie de France et la légende du Purgatoire de S. Patrice* nelle *Romanische Forschungen*, XXXII (1907); *Thomas and Marie in their relation to the Conteurs* nelle *Modern Language Notes*, XXIII (1908), p. 205; *Les Strengleikar et le lai du Lecheor* nella *Revue des langues romanes*, LI (1908), p. 97, e infine: *Marie de France et la légende de Tristan* nella *Zeitschrift*, XXXII (1908), pp. 161-257.

dizione celtica, così spesso invocata dagli storici della materia di Brettagna; ed ha voluto dare una spiegazione realistica delle origini dei tre episodi di Thomas.

Nel suo secolo, scrive il Foulet, Thomas è forse il primo a darci una rappresentazione così compiuta, esatta e colorita di quel che erano i *lais*: musica e canto, poesia e leggenda. Egli è forse il primo; ma certo non è il solo: il nostro pensiero al nome di Thomas ravvicina immediatamente quello di Maria di Francia. « Le lai *Guirun* est-il un lai lyrique ou un lai narratif? D'une part il est chanté sur la harpe, de l'autre le contenu nous renvoie nettement à une longue *aventure*, dont on énumère les péripéties. On aura la clef de la difficulté si l'on remarque la curieuse analogie qu'il y a entre le passage en question (*Tristan*, 833-846) et les courtes épilogues qui terminent les *lais* de Marie » (1). In questi epiloghi ricorre costantemente una formula: pochi versi, che rievocano l'avventura e l'origine del lai. Ecco per esempio la formula conclusiva del lai di *Equitan* (2):

317 Issi avint cum dit vus ai.
Li Bretun en firent un lai,
d'Equitan *cument il fina*
e la dame ki tant l'ama.

Sono le parole stesse che Thomas adopera rievocando l'avventura di Guirun:

fait un lai ...
coment dan Guirun fu surpris
per l'amur *de la dame* ocis ...
e *coment* li cuns puis dona
le cuer Guirun a sa moiller ...

---

(1) L. Foulet, *Marie de France et la légende de Tristan* nella *Zs*. XXXII, 174 e sgg.
(2) Ed. K. Warnke², 1900, v. 317-320.

Il procedimento logico è lo stesso; identico è l'atteggiamento della frase e del verso. Siamo di fronte a una vera e propria formula d'arte, ormai irrigidita in una convenzione tradizionale. « Cette ressemblance ne saurait être fortuite. Lequel a imité l'autre? Marie et Thomas sont à peu près contemporains. On les place d'ordinaire lui en 1170, elle en 1175, mais la chronologie de cette période n'est pas tellement arrêtée qu'on ne puisse faire varier ces dates de quelques années » (1). Nel suo romanzo *Ille et Galeron* Gautier d'Arras allude esplicitamente ai lais di Maria:

928 Mais s'autrement n'alast l'amors
Li lais ne fust pas si en cours,
Nel prisaissent li baron.
Grant cose est d'Ille a Galeron:
N'i a fantome ne alonge,
Ne ja ni troverès mençonge.
Tex lais i a, qui les entent,
Se li saulent tot ensement
936 Con s'ëust dormi et songié.

Il Foerster ha dimostrato che il romanzo di *Ille et Galeron* deve essere stato composto nel 1168 (2), e che esso è una rielaborazione della leggenda di *Eliduc*. La data dei *lais* deve dunque essere anticipata di un decennio (1165 c.).

---

(1) L. Foulet, op. cit., p. 177.
(2) Walter von Arras, *Ille und Galeron, Altfranz. Abenteuerroman des XII Jahrh.*, nach der einzigen Pariser Hs. hgg. von W. Foerster (*Romanische Bibliothek*, VII), Halle, 1891.
La data del romanzo si desume dal fatto che esso ricorda nell'esordio l'incoronazione di Beatrice moglie di Federico Barbarossa (1° agosto 1167). L'altro romanzo di Gautier d'Arras, l'*Eracle*, è più antico (1165).

Messa fuori di discussione ogni difficoltà cronologica, non rimane che studiare i testi nella loro struttura, nel loro valore, nella loro intima essenza. Nel poema di *Tristan* i lais formano un particolare secondario ed accessorio, che è quasi « en marge de la légende »; nell'opera di Maria essi invece sono essenziali. La raccolta di Maria non si spiega che con una determinata concezione ch'ella si è fatta dei lais: sopprimiamo i lais e noi sopprimiamo l'opera stessa di Marie de France. Sicché, conchiude il Foulet, « c'est donc bien décidément Thomas qui a imité Marie ».

È una conclusione che può a prima vista sembrare modesta e circoscritta entro l'ambito di un piccolo problema di storia letteraria medievale. Ma basta che noi ricolleghiamo questa conclusione a tutta la serie delle altre affermazioni precedenti e seguenti perché subito ci accorgiamo che la portata di essa sconfina dai limiti della nostra ricerca ed ha un valore assai più ampio e generale (1). Come nel campo dell'epopea francese le *cantilenae* epico-liriche del secolo IX, passione e tormento della critica romantica — dice il Foulet — sono ormai tolte di mezzo, così nel campo dell'epopea brettone anche i « lais » celti e brettoni devono essere eliminati per sempre. Lo studio di quelle misteriose tradizioni leggendarie dei Brettoni è tutto informato al pregiudizio romantico delle origini popolari e remote della poesia leggendaria. È un pregiudizio fecondo e pittoresco; ma è un pregiudizio. I *lais* brettoni, conchiude il Foulet, non hanno una preistoria oscura

(1) Il Bédier, che è buon giudice di questi dibattiti, ha indovinato facilmente il valore metodico delle ricerche del Foulet e nella *Romania* (XXXIV, 474) ne ha proclamata la « grande portée ».

e misteriosa, che si perde nella profondità dei secoli. Le origini si spiegano semplicemente e limpidamente con la creazione di un'autrice geniale: con l'arte di Maria di Francia e soltanto con essa. « On ne saurait donc parler à la fin du XII^e^ siècle ou au début du XIII^e^ de la persistance d'une large tradition bretonne, qui se serait transmise de conteurs en conteurs et où nos auteurs seraient allés puiser. Marie apparaît non seuleument comme la créatrice d'un genre nouveau et singulièrement attachant: mais il ressort qu'elle y a fait preuve d'un talent original que personne n'a retrouvé après elle » (1).

La storia dei *lais* comincia e finisce con Marie de France (2); i *lais*, come ogni altra opera del secolo XII, devono spiegarsi col secolo XII, e non altrimenti.

Ritornando recentemente (3) sopra queste questioni di metodo, che costituiscono il nodo centrale della storia delle letterature romanze, il Foulet ribadiva e precisava così il suo pensiero: « L'étoile de Lachmann a pâli. Nous pensons que les hellénistes mêmes ont cessé de s'inspirer de ses méthodes. En tout cas ses idées ne sont plus incontestées parmi eux et des théories très opposées se sont fait jour de nouveau. Par quelle singulière fortune son influence domine-t-elle encore toute une partie des études médiévales? Il est vrai de dire qu'ici aussi, où peut-être elle n' aurait jamais dû régner, elle est très menacée. On peut voir

---

(1) L. Foulet, *Marie de France et les Lais Bretons*, nella *Zs*. XXIX, 56.

(2) L. Foulet, op. cit., *Zs*. XXIX, 319.

(3) L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914 (Bibl. de l'École des Hautes Etudes, n.° CCXI), p. 59 e sg.

le jour où la *théorie des cantilènes* aura vecu. Celle des *lais*, qui n'en est qu'une autre face, est également compromise. On commence à rattacher étroitement les chansons de geste aux temps où elles ont été composées, au lieu de les mettre dans un rapport mystérieux avec un passé lointain. On se met, à propos des romans « bretons », à parler plutôt des auteurs français que des conteurs celtiques. Il est temps de laisser ces rêves et de regarder ce que la réalité nous offre. Moins de mysticisme, plus d'étude de textes! ».

La discussione di un problema circoscritto e modesto di filologia medievale ci ha dunque portati assai lontano, assai più lontano di quello che noi ci saremmo immaginati prendendo le mosse dal bellissimo episodio del *Tristan* di Thomas. Siamo in alto mare, nell'immenso oceano della leggenda medievale.

Per evitare il pericolo di smarrire la strada, io non seguirò i miei predecessori francesi tra le onde fluttuanti delle discussioni teoriche, ma mi atterrò strettamente ai testi del secolo XII come a solide tavole di salvezza. E ripeterò alla mia volta: « Moins de mysticisme, plus d'étude de textes »!

II.

I LAIS BRETTONI DI TRISTANO E DI ISOTTA.

SOMMARIO. — Il XXX libro di Goffredo di Strasburgo. — Il lai di Tristano e le sue imitazioni nella letteratura francese del sec. XII e nella letteratura italiana del sec. XIII. — Il lai di *Tristan* e il lai di *Eliduc*. — Il *lai du Chièvrefueil* di Maria di Francia e il lai primitivo di Tristano. — Il lai lirico di *Chievrefueille* e il lai giullaresco di Tristano.

Le scene del dramma di Tristano, che si riferiscono ai lais brettoni, non sono soltanto quelle che ho analizzato nelle pagine precedenti. Ad esse (VI e XIX) bisogna aggiungerne un'altra bellis-

sima, che Goffredo di Strasburgo espone nell'ultimo libro (XXX) del suo romanzo. È intitolata: *Isotta dalle bianche mani.* Bandito dalla corte di re Marco, Tristano va peregrinando di castello in castello, di paese in paese, finché giunge in Brettagna; ivi è ospitato alla corte di un vecchio Duca, che egli aiuta a liberarsi da molti e potenti nemici. Il vecchio ha due figli, Kaherdin e Isotta dalle bianche mani. La fanciulla richiama al dolente profugo il ricordo dell'altra Isotta lontana; e quando i suoi sguardi cadono su di lei, egli non può trattenere un fremito e un sospiro. Sono momenti di infinita dolcezza e di infinita melanconia; e allora la mano ricerca istintivamente l'arpa, e il canto dei lais sale triste e cadenzato alle labbra. « Proprio in questo momento Tristano trovò il *Lai di Tristano*, che in tutte le terre è così amato da tutti e che sarà pregiato da tutti gli uomini finché durerà il mondo. E spesso, quando tutti i vassalli erano riuniti alla corte, e v'erano Isotta e Kâedin, il Duca e la Duchessa, dame e baroni, egli intonava canzoni e *rundate* (1) ed altri componimenti gentili e in essi cantava questo ritornello:

« *Isôt ma drûe, Isot m' amie*
en vus ma mort, en vus ma vie ».

Il *lai di Tristano* non è un'invenzione di Goffredo di Strasburgo; altrimenti male si spiegherebbero le lodi, così straordinarie ed eccezionali, che egli prodiga ad esso nei versi 19206-9: « den man in allen landen. Sô lieben und sô werden hât. Die

(1) *Rundate* = rondeaux? Cfr. il v. 8078 di Goffredo di Strasburgo.

wîle und disiu werlt gestât » (1). E poi la precisa citazione del ritornello: *Isolt ma drue* ecc., rinvia a un testo largamente conosciuto tra i lettori del poema, a un'opera celebre e popolare. Nel poema di Thomas manca il passo corrispondente al XXX libro di Goffredo; ma il Bédier ritiene (2) che tutta la scena fosse tal quale nel ben più antico *Tristano* francese. Infatti nel *Tristan* di Thomas c'è un verso (1062), che allude chiaramente al ritornello del « leich Tristanden » citato da Goffredo di Strasburgo:

1060 E plus se deut de ce qu' il n' a
la bele raïne s'amie,
en cui est sa mort et sa vie.

Agli altri *lais* compresi nel poema di Thomas, *Didon*, *Tisbé*, *Guirun* e *Graelent*, bisogna dunque aggiungerne un quinto, il *lai Tristan*. Le lodi,

---

(1) GOFFREDO DI STRASBURGO, *Tristan*, v. 19204-19218:

Er vant ouch ze der selben zît
19205 den edelen *leich Tristanden*
den man in allen landen
sô lieben und sô werden hât
die wîle und disiu werlt gestât.
Oft unde dicke ergieng ouch daz,
19210 sô daz gesinde enein gesaz
er unde Isôt und Kâedîn,
der herzog und diu herzogîn,
frouwen und barûne.
Sô tihte er schanzune,
19215 rundate und höverchiu liedelîn,
und sang ie diz refloit dar în;
« Isôt ma drûe — Isôt m'amie,
« en vus ma mort — en vûs ma vie ».
Unde wande er daz sô gerne sanc
19220 sô was ir aller gedanc
und wânden ie genôte
er meinde ir Isôte ...

(Ed. W. Golther, vol. II, p. 131 e sg.).

(2) I. BÉDIER, *Le roman de Tristan par Thomas*, vol. I, p. 258 *n*.

che Goffredo di Strasburgo prodiga a questo meraviglioso e commovente canto d'amore, non sono un'iperbole né tanto meno un apprezzamento individuale. Nella società elegante e raffinata del secolo XII il lai di Tristano fu largamente conosciuto e fu appassionatamente ammirato, ricercato, imitato. Il concetto che amore, nella sua potenza, compendia la morte e la vita, e richiede la compiuta dedizione di tutte le forze dell'anima, ritorna spesso nella lirica provenzale. Basterà che io ricordi la magnifica canzone della contessa di Dia († 1193?) *Estait ai en gran cossirier* (v. 15-16):

> mon cor ieu l'autrei e m'amor,
> mon sen, mos oillz e ma vida.

Questi versi furono scritti verso il 1160, e in ogni modo molti anni prima dei *Lais* di Maria di Francia (1). In Italia, dove le traccie dei lais sono così tenui e povere, quello di Tristano è il solo lai che sia esplicitamente ricordato nel secolo XIII. Esso è citato nell'*Intelligenza* (st. 294):

> Audi' sonar d'un'arpa e smisurava
> cantando un *lai* come *Tristan* morie,
> una dolze viola udì sonante,
> sonando una donzella lo 'ndormante,
> audivi son di gighe e cinfonie (2).

Il ritornello *Isolt ma drue, Isolt ma vie, En vous ma mort, en vous ma vie*, che secondo Goffredo di Strasburgo eserciterà un fascino perenne sopra ogni anima sensibile, finché duri il mondo, ispirò in Italia

(1) La Contessa di Dia fu moglie di Guglielmo X di Poitiers (1135-1189); cfr. C. Chabaneau, *Hist. Générale de Languedoc*², vol. X, p. 345.

(2) P. Gellrich, *Die Intelligenza, ein Altital. Gedicht*, Breslau, 1883, p. 202.

uno dei lirici più colti del secolo XIII: Guittone d'Arezzo. Intorno a quel pensiero centrale Guittone compose tutta una lunga stanza (la III) della canzone *A renformare amore e fede e spera* (1):

> Fede e speranza aggiate, amore meo,
> ch'en amar voi sempr'eo cresco e megliuro:
> così v'ò 'l core, el senno e 'l voler puro,
> che 'n ubrianza ò meve stesso e Deo.
> Voi me' Deo sete *e mea vita e mea morte*,
> ché s'eo so en terra o 'n mare
> 35 en periglioso afare,
> voi chiamo com' altri fa Deo,
> tantosto liber mi veo;
> *mia vita sete ben*, dolze amor, poi
> sol mi pasco di voi;
> 40 *e mia morte anco sete*,
> ché, s'amar me sdicete,
> un giorno in vita star mi fora forte.

Il lai di Tristano era dunque conosciuto in Italia. In quale testo? Si può supporre che un lai di Tristano recante quel ritornello sia stato veramente composto verso la metà del secolo XII e che poi abbia servito tra il 1156 e il 1170 a Thomas per la compilazione dell'ultima parte di *Tristan* o a Goffredo di Strasburgo nel 1218-1220 per la composizione del XXX libro di *Tristan und Isolde*. E si può anche supporre che invece il *lai Tristan* sia un'invenzione di Thomas e che sia divenuto popolare nelle letterature romanze ed in quelle germaniche appunto per la popolarità stessa del poema anglonormanno di Thomas. In ogni modo, ecco una tradizione che si svolge e si compie fuori dell'ambito dei *lais* di Maria di Francia. E la fede che la storia dei *lais* « abbia inizio da Maria e fi-

---

(1) Fra' Guittone d'Arezzo, *Le Rime* a cura di F. Pellegrini, Bologna, 1901, vol. I, p. 238 e sgg.

nisca con Maria » incomincia a farsi meno salda e sicura.

Questo convincimento diventa ancor meno fermo e persuasivo, quando noi ci avviciniamo al testo dei *lais* di Maria di Francia. L'anima delicata della poetessa normanna sentì il fascino sottile del lai di Tristano, come lo subì Beatrice di Dia, come lo subì Guittone d'Arezzo; e nel testo dei *lais* è facile scoprire l'eco del melanconico ritornello di Tristano esule. La violenta antitesi che dà una forza così singolare al verso: *en vus ma mort, en vus ma vie,* ci appare nell'altro messaggio di Tristano ad Isotta, in quello che è rievocato nel lai di *Chièvrefueil* (77-78):

> Bele amie, si est de nus
> *ne vus* senz mei, ne jeo *senz vus*.

Nel lai di *Eliduc* (v. 669-673) ecco di nuovo, e questa volta limpida, squillante, evidente, l'imitazione del lai di Tristano. Eliduc, esule come Tristano e come Tristano strappato all'amore di Guildelue, si innamora in lontane contrade di una fanciulla che nel nome ricorda l'altra innamorata lontana: Guilliadun. Lunga è la lotta che si svolge nell'anima del cavaliere, che è profondamente nobile e onesto: alla fine una appassionata rivelazione dell'amore, combattuto lungamente e vanamente, sale con foga disordinata alle labbra di Eliduc. E questa rivelazione d'amore ha gli stessi accenti, le stesse parole di quella che Tristano affidava alla sua arpa, mentre accanto a Isotta dalle bianche mani, pensava all'altra Isotta lontana, a Isotta la bionda:

> Par Deu — fet-il — ma dulce amie,
> sufrez un poi que jo vus die:
> *vus estes ma vie e ma morz*
> en vus est trestuz mis conforz (1).

---

(1) *Die Lais der Marie de France*[2], hgg. von K. Warnke, Halle, 1900, p. 207.

L'imitazione è chiara, palese; e non vi può essere sottigliezza critica che valga a diminuirne il valore nella storia dei lais di Brettagna. Maria di Francia conosceva certamente, indubbiamente il lai di Tristano. Lo conosceva per la lettura del poema di Thomas? O lo conosceva come un componimento indipendente? Sia nell'un caso, come nell'altro, noi dobbiamo rinunciare all'idea del Foulet, che Thomas verso il 1170 abbia imitato i *lais* di Maria di Francia e che Maria, la sola Maria, sia la creatrice dei lais narrativi e sia essa la sola responsabile di tutte le leggendarie asserzioni che sulla fine del secolo XII si diffusero intorno all'origine e alla storia dei lais. I rapporti tra Maria e Thomas, che il Foulet ha architettati con tanta sottigliezza e con tanta industria, vanno nettamente rovesciati. La singolare rappresentazione dei lais brettoni, che è comune al libro di Maria di Francia e al poema di Thomas, non passò da Maria a Thomas, ma al contrario da Thomas fu trasmessa a Maria. E Thomas non ne è certo l'artefice primo: egli trasfondeva nel suo libro leggende e conoscenze che egli non creava, ma apprendeva dai contemporanei o dagli antecessori:

> Si con dient *nos ancessors.*
> (*Tyolet*, v. 36).

Evidentemente Thomas aveva appreso i lais e le leggende dei lais da quei giullari brettoni, che il Bédier ci ha mostrati peregrinanti di corte in corte, nei castelli dell'Inghilterra, dove l'aristocrazia gallese si mescolava con l'aristocrazia normanna e risonavano insieme la lingua dei vinti e quella dei vincitori di Hastings.

Il lai di *Eliduc* è una derivazione certa dal poema di Tristano. L'avventura è la stessa, le stesse

sono le peripezie, identico è il concetto centrale. Come *Tristano*, anche *Eliduc* è un poema del mare, in cui il mare, con le sue infinite tristezze nostalgiche, spiega l'azione e ne accompagna costantemente lo svolgersi. Eliduc è un Tristano più umano e più fine dell'eroe primitivo; ma gli assomiglia per la sua storia dolorosa e per le sue vane lotte contro la potenza arcana dell'amore. Guildelue è la prima Isotta. e la seconda Isotta ha nome Guilliadun. Le due Isotte del romanzo di *Tristano* ricordano le due donne del romanzo di *Eliduc* anche nella somiglianza strana dei loro due nomi: Guildelue e Guilliadun. E tra le due donne, Guildelue e Guilliadun, Eliduc è nella stessa tragica situazione di Tristano tra l'una e l'altra Isotta.

Eliduc è dunque una specie di *Tristano*; ma non si potrebbe a rigore chiamare ancora un lai di Tristano.

Un altro vero e proprio lai di Tristano ci è offerto dalla raccolta di Maria di Francia, ed è il lai di *Chièvrefueil* (XI). Leggiamolo e discutiamolo (1). Da un anno Tristano è in esilio nel « Suhtwales » perché il re Marco, suo zio, è corrucciato contro di lui. Ma egli non può reggere alla lontananza della sua innamorata (2), e col coraggio della disperazione rompe il bando e rientra in Cornovaglia. « Tutto solo, si mise nella foresta, non voleva che alcuno lo vedesse »; alla sera andava a chiedere asilo or qua or là, nelle povere capanne dei contadini. Da essi Tristano apprende che una grande festa è bandita a Tintagel e che ad essa andranno anche il re e la regina. Egli

(1) Ed. Warnke[2], pp. 182-185.
(2) Isotta non è mai nominata nel lai.

subito invia a Isotta un messaggio, del quale questa è *la sume*, cioè la parte essenziale (68-78):

D'els dous fu il tut altresi
cume del chievrefueil esteit
70 ki a la coldre se perneit:
quant il s'i est laciez e pris
e tut en tur le fust s'est mis,
ensemble poeent bien durer;
mes ki puis les vuelt desevrer,
75 la coldre muert hastivement
e li chievrefueilz ensement.
Bele amie, si est de nus,
ne vus senz mei, ne jeo senz vus!

Fedele al messaggio simbolico dell'unione indissolubile del nocciuolo e del caprifoglio, Tristano nel giorno in cui il corteo regale s'avvia a Tintagel, si mette nel bosco, spicca un ramo di nocciuolo e lo apre per mezzo e sopra vi incide col coltello il suo nome (1). E poi getta il silvestre messaggio in

---

(1) Secondo il WARNKE, introduzione, p. CXLI, Tristano avrebbe inciso sopra il nocciuolo non solo il suo nome, ma anche tutto il messaggio simbolico racchiuso nei vv. 65-78. E per questo il Warnke accoglie nel v. 109 la lezione:

Pur la joie qu'il ot eüe
de s'amie qu'il ot veüe
109 *par le bastun qu'il ot escrit*
si cum la reïne l'ot dit.

Ma GEORG COHN (*Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XXIV², p. 15) ha dimostrato che la lezione legittima del v. 109 è questa: « e pur ceo k'il avoit escrit » [ms. H]. Ed è impossibile che un ramo di nocciuolo tagliato in quattro potesse contenere tutto il messaggio e che Isotta passando a cavallo per la via potesse leggere e comprendere tutta *la sume de l'escrit*. La vera interpretazione del lai è stata data da L. SUDRE, *Les allusions à la légende de Tris-*

mezzo alla strada. Isotta lo vede, arresta il corteo, dà di sprone al cavallo e si getta nel profondo del bosco. In mezzo agli sterpi e al fogliame della selva, là dove l'uomo è solo con la buona terra e con le foglie e col cielo, Isotta raggiunge il suo silvestre amatore. « Per la gioia ch'egli ebbe nel rivedere l'amica sua e per ricordare le parole che le aveva scritto, Tristano, siccome la regina gli aveva suggerito, ne fece un nuovo lai. Infatti Tristano sapeva bene arpeggiare. Brevemente io lo intitolerò: *Gotelef* lo dicono gli inglesi, *Chièvrefueil* i francesi. Io vi ho detto la verità del lai che ora vi ho raccontato ».

Pur la joie qu'il ot eüe
de s'amie qu'il ot veüe
e pur ceo k'il avoit escrit —
110 si cum la reïne l'ot dit —
pur les paroles remembrer,
Tristram, ki bien saveit harper,
en aveit fet un nuvel lai.
Asez briefment le numerai:
115 *Gotelef* l'apelent Engleis,
Chievrefueil le nument Franceis.
Dit vus en ai la verité,
del lai que j'ai ici cunté.

Qual'è la fonte di questo breve episodio d'amore, tutto fragrante di così fresca e delicata poesia?

---

tan nella *Romania* XV, 551, e poi compiutamente dimostrata dal FOULET, *Marie de Fr. et la légende de Tristan* nella *Zeitschrift*, XXXII, 279 e sg. Dunque i messaggi di Tristano a Isotta sono due: l'uno più ampio contenuto in una lettera — l'altro più semplice ed allusivo al primo per mezzo del linguaggio muto e simbolico delle piante: il ramo di caprifoglio. Il primo messaggio era una lettera, il secondo era un atto materiale.

Gli eruditi (1) hanno già da molto tempo richiamato un episodio consimile di Eilhardo d'Oberga (v. 6205-6346). Tristano vuol dimostrare a Kaherdin di quale amore lo ami Isotta la bionda; e conduce segretamente l'amico suo in Cornovaglia. Appena sono giunti, Tristano induce Dinas di Lidan ad andare da Isotta recandole un messaggio d'amore: Isotta vada con re Marco a cacciare nelle foreste della Bianca Landa e passi davanti a un ciuffo di pruni dove Tristano se ne starà celato. Tristano le getterà un tralcio di foglie sulla criniera del cavallo; Isotta allora si arresterà e accarezzerà il cane, che è dono di Tristano. E tutto avviene infatti secondo il disegno di Tristano. Anche negli altri *Tristani* si potrebbero raccogliere molti episodi consimili, tutti fondati sul misterioso linguaggio simbolico delle piante e dei fiori, e tutti collocati nella medesima scena di *Chièvrefueil*: la foresta. Il Foulet crede che il romanzo che Maria leggeva non fosse quello di Thomas, né quello di Béroul, né quelli perduti di La Kièvre e di Chrétien de Troyes: esso doveva essere l'antichissimo archetipo dei *Tristans* francesi, quel lontano capolavoro del principio del secolo XII, che il Bédier ha cercato di ricostituire nei suoi tratti essenziali. « Quel est l'homme de génie, qui dans les premières années du XII[e] siècle a su créer cette oeuvre unique au moyen-âge, nous ne le savons pas, mais

(1) W. Hertz, *Tristan und Isold*[2], p. 523; W. Golther, *Die Sage von Tristan und Isolde*, München, 1887, p. 39; K. Warnke, op. cit., p. cxliv; L. Foulet, op. cit., p. 281. Si tratta di analogie e non di fonti, poiché Eilhardo di Oberga è posteriore di almeno un trentennio a Maria di Francia. Il *Tristan*, che Eilhardo tradusse e rimaneggiò, è opera di due scrittori: Béroul (1165-1170?) e un continuatore anonimo di Béroul (1191-1200?); cfr. E. Muret, *Le roman de Tristan par Béroul*, Paris, 1903, p. lxiv; I. Bédier, op. cit., II, 189.

nous connaissons une de ses lectrices. Ce poème dont il a fallu toute la critique pénétrante et tout l'art savant de M. Bédier pour nous faire entrevoir les linéaments, Marie de France l'a tenu dans ses mains, complet sans doute et dans toute la verdeur de sa première création » (1). E sia pure (2); ma bisogna notare che il *Tristan* primitivo non spiega interamente l'episodio del *lai* e che Maria stessa ci richiama esplicitamente a delle fonti orali oltre che alle fonti scritte della leggenda:

> Asez me plest e bien le vueil
> del lai qu'um nume *Chièvrefueil*
> que la verité vus eu cunt
> coment fu fez, de quei e dunt.
> 5 Plusur le m' unt *cunté e dit*
> e jeo l'ai trové *en escrit*
> de Tristram e de la reïne,
> de lur amur ki tant fu fine,
> dunt il ourent meinte dolur;
> 10 puis en mururent en un jur.

Duplice è dunque la serie delle fonti alle quali ci riconduce Maria: 1° un libro scritto (*ieo l'ai trové en escrit*), nel quale la leggenda di Tristano era narrata compiutamente in tutte le sue dolorose vicende, dall'inizio all'epilogo, dall'amore al dolore, dal dolore alla morte:

> de lur *amur* ki tant fu fine
> dunt il ourent meinte *dolur*,
> puis en *mururent* en un jur.

---

(1) L. Foulet, op. cit., p. 285.

(2) Io credo con Gaston Paris che sia fatica sprecata volere precisare a quale tra i molti *Tristani* che ci sono rimasti o a quale dei molti altri, che sono andati perduti, risalga il breve episodio di *Chièvrefueil*. « Il faut admettre, scrive il Paris (*Romania*, XXV, 537), que les auteurs de lais ne s'attachaient pas rigoureusement à telle ou telle version, mais ils intercalaient leurs petites compositions dans le cadre général fourni par la légende ».

E questo libro potrebbe ben essere il *Tristan* primitivo.

2° i racconti orali (*Plusur le m' unt cunté e dit*). Uno di questi racconti era il lai di Tristano, citato nella fine di *Chièvrefueil* (112 e sgg.).

> Tristram, ki bien saveit harper
> en aveit fet un nuvel lai ...
> *Gotelef* l' apelent Engleis,
> *Chievrefueil* le nument Franceis.

Si è supposto che questo *lai Tristan* che Maria aveva udito « raccontare e dire da molti » altro non fosse che il lai lirico di *Chièvrefeuille* contenuto nel celebre codice di Berna (1). Ma questa canzone lirica è tarda (1190-1200 c.) e non ha niente che fare con la leggenda di Tristano; anzi è molto probabile che essa derivi il suo nome e la sua attribuzione a Tristano precisamente dal ricordo del lai narrativo di Maria di Francia.

Insomma pare certo che il rapporto tra i due lais di *Chièvrefeuille*, quello lirico del manoscritto di Berna e quello narrativo di Maria di Francia, sia precisamente il contrario di quel che supponevano alcuni critici tedeschi (2). Il lai narrativo è l'opera originale più antica; quello lirico è una tarda derivazione.

Messo da parte il lai lirico, bisogna ammettere che il lai narrativo, che è la fonte di Maria di Francia, fosse uno dei tanti lais spicciolati intorno alla leggenda di Tristano, che i giullari brettoni e

---

(1) Ed. da A. JEANROY - L. BRANDIN - P. AUBRY, *Lais et descorts français du XIII^e siècle*, Paris, 1905, p. 53 e sgg. e da C. BARTSCH, *Chrestom.*, 9ª ediz., n. 40.

(2) H. BRUGGER, *Zeitschrift für Franz. Spr. und Lit.*, XX (1908), p. 132-3; GRÖBER, *Grundriss*, II, 1, 596; SUCHIER, *Gesch. der Franz. Lit.*, p. 120.

normanni cantavano nei castelli e nelle corti dell'una e dell'altra Brettagna. Nel suo titolo bilingue, *Gotelef* e *Chièvrefueil* (1), questo nuovo lai di Tristano conserva la traccia di cotali sue peregrinazioni giullaresche attraverso paesi e città dove perdurava la mescolanza delle lingue e del sangue.

Questo lai del caprifoglio (2), che racchiudeva un piccolo episodio della leggenda di Tristano, era simile all'altro celebre lai di Tristano che Goffredo di Strasburgo esalta nel suo romanzo; e doveva far parte, al pari dell'altro, di tutta una numerosa serie di lais frammentari ed episodici, che dovette precedere e accompagnare la composizione dei grandi romanzi e dei grandi poemi intorno a Tristano ed Isotta.

« *Bele amie, si est de nus:*
ne vus senz mei ne jeo senz vus »

doveva essere il ritornello di quell'antico lai primitivo, come

« *Isot ma drue, Isot m'amie*
en vus ma mort, en vus ma vie »

era il ritornello del lai di Tristano citato da Goffredo di Strasburgo. Il modo come quei due versi (77-78) sono incastonati nel testo di Maria di Francia, con un violento passaggio dal discorso in-

---

(1) 114 *Gotelef* l'apelent Engleis
Chievrefueil le nument Franceis

(2) Enrico Brugger (art. cit.) nega che *Chièvrefueil* possa chiamarsi legittimamente un *lai*, perché i lais contengono una avventura compiuta, mentre esso contiene soltanto un episodio staccato da una lunga e drammatica leggenda. È inutile ch'io dimostri come questa limitazione del senso della parola *lai* sia del tutto arbitraria.

diretto al discorso diretto (1) dimostra chiaramente che a questo punto Maria non voleva continuare, collo stile tranquillo e pacato che le è consueto, la sua semplice narrazione; ma qui ella voleva a forza inserire una citazione di parole non sue:

61 Ceo fu la sume de l'escrit
qu'il li aveit mandé e dit,
que lunges ot ilec esté
e atendu e surjurné
65 pur espier e pur saveir
coment il la peüst veeir,
kar ne poeit vivre senz li.
D'el dous fu il tut altresi
cume del chievrefueil esteit
70 ki a la coldre se perneit;
quant il s'i est laciez e pris
e tut en tur le fust s'est mis,
ensemble poeent bien durer;
mais ki puis les vuelt desevrer,
75 la coldre muert hastivement
e li chievrefueilz ensement.
Bele amie, si est de nus:
ne vus senz mei ne jeo senz vus.

Nel lai primitivo il valore simbolico dell'unione indissolubile del nocciuolo e del caprifoglio doveva essere esposto lungamente e doveva essere rivelato in tutta la sua delicata poesia. Maria di Francia riassume e condensa per quanto le è possibile (*Ceo fu la sume de l'escrit*); ma non può passare oltre il ritornello famoso, senza che il cuore le dia un balzo e senza che la sua sensibilità poetica ne abbia un

---

(1) Si noti il violento contrasto tra i vv. 61-65 e 77-78:

qu'*il li* aveit mandé e dit
coment *il la* peüst veeir
kar ne poeit vivre senz *li* ...
Bele amie si est de *nus*
ne *vus* senz *mei*, ne *jeo* senz *vus*.

fremito irresistibile. Quel lai era attribuito a Tristano stesso, come il lai della morte e della vita citato da Goffredo di Strasburgo:

> 112 Tristram ki bien saveit harper
> en aveit fet un nuvel lai.

Io credo che i giullari che cantavano la leggenda di Tristano non si limitassero alla loro opera di espositori; ma io credo che essi, camuffati da Tristano, con la voce, col gesto, col pianto stesso accrescessero con l'evidenza della recitazione drammatica l'efficacia del loro racconto. Maria di Francia forse li vide e li udì; certo li udì e li vide Thomas.

Il lai narrativo del caprifoglio è citato in molti testi del secolo XII e del secolo XIII. Nel poema di *Garin li Loherains*, che è uno dei più arcaici dell'epopea francese (1), dopo la descrizione d'un banchetto nuziale, si dice:

> Grans fu la feste ...
> et font feste moult grant
> Harpes et gigues, et jougléors chantant.
> En lor chansons vont les lais vielant,
> Que en Bretagne firent ja li amant.
> Del Chevrefoil vont le sonet disant
> Que Tristans fist que Iseut ama tant.

Dunque nel poema di *Garin* al pari che in Maria di Francia *Chevrefoil* è annunciato come un'opera dello stesso Tristano:

> Tristram ki bien saveit harper
> en aveit fet un nuvel lai.

---

(1) *Garin le Loherain* chanson de geste composée au XII[e] siècle par JEAN DE FLAGY, mise en nouveau langage p. P. PARIS, Paris, 1862.

K. NYROP, *Storia dell' Epopea Francese nel M. E.*, trad. E. Gorra, p. 183 e sgg., attribuisce il poema di *Garin* al sec. XII; G. PARIS, *La littér. française au M. A.*[5], Paris, 1914, p. 273, ne colloca la composizione tra il 1150 e il 1175, prima cioè dei *Lais* di Maria di Francia.

Nella prima *branche* del *Roman de Renard*, la quale risale alla fine del secolo XII (1), Renard travestito da giullare brettone enumera di fronte a Isengrino, che ne è tutto sbalordito, un ricco repertorio di lais brettoni:

2389 — Ge fot saver bons lais bretons
et de Merlin et de Noton,
del rei Artus et de Tristan,
Del Chievrefoil, de Saint Brandan —
— Et ses tu le lai dame Iset?
— Ja ja, dit-il, godistouet.
2395 Ge fot saver, fet-il, trestoz (2).

Un'altra preziosa testimonianza di queste recitazioni giullaresche del lai di *Chièvrefueil* si ha in quell'immane compilazione del secolo XIII che è il *Perceval*. Come è noto, il primitivo *Perceval* di Chrétien de Troyes si arresta al v. 10601; uno sconosciuto ne compose una prima continuazione (*Gawain*), una seconda (v. 21917-34934) ne compose Gaucher de Denain.

Un rimaneggiamento di tutta questa congerie compose tra il 1214 e il 1225 un certo Manecier; e un secondo rimaneggiamento si deve a Gerbert (1220-1225) che condusse finalmente il romanzo a compimento (63000 versi). Nel *Perceval* di Gerbert è inserito un curioso poemetto, che ha una grande importanza per la storia della leggenda di Tristano: il poema di *Tristan ménestrel* (3). Tristano travestito da giullare entra nel castello di

(1) Cfr. L. Foulet, *Le roman de Renard* cit., p. 358.
(2) Ed. Martin, vol. I, p. 67.
(3) I. L. Weston e I. Bédier, *Tristan ménestrel, extrait de la continuation de Perceval par Gerbert*, nella *Romania* XXXV (1906), p. 497 e sgg.

re Marco e cerca di farsi riconoscere da Isotta la bionda:

En sa main a pris un flagueil
molt dolcement en flajola
760 et par dedens le flaguel a
noté le lai del Chievrefueil
et puis a mis jus le flagueil.
Li rois et li barons l'oirent,
a merveille s'en esjoïrent.
765 Yseut l'ot, molt fu esmarie.
« Ha — fet-ele — Sainte Marie!
Je quit c'est Tristans, mes ami! »

Di poco posteriore (1) è un'altra citazione del lai: quella contenuta nel romanzo provenzale di *Flamenca* (1234?). Siamo a Bourbon, nel castello di Archambaut di Bourbon: da otto giorni durano le feste per le nozze di lui con Flamenca figlia di Guido di Nemours. I giullari sono accorsi da ogni parte e danno saggio del loro repertorio:

596 Qui saup novella violadura,
ni canzo ni descort ni lais,
al plus que poc avan si trais.
L'uns viola 'l lais del Cabrefoil
600 e l'autre cel de Tintagoil;
l'us cantet cel del Fins Amanz
e l'autre cel que fes Ivans.

La catena delle citazioni del *lai du Chievrefueil* si stende ininterrotta dal 1150 al 1234. Sono echi e ricordi di un'opera largamente e meritamente

---

(1) P. MEYER, *Le roman de Flamenca publié d'après le manuscrit unique de Carcasonne*, Paris, 1866, proponeva la data 1220-1225. Ma C. REVILLOT, *De la date possible du Roman de Flamenca* nella *Revue des Langues Romanes*, VIII (1875), p. 5-18 ha dimostrato, con lo studio del calendario liturgico adoperato dall'autore di *Flamenca*, che l'anno in cui cade l'azione deve essere il 1234.

popolare, che era entrata nei repertori giullareschi e che era ormai di prammatica nelle occasioni solenni. Il lai citato in *Garin*, in *Renard*, in *Tristan ménestrel*, in *Flamenca*, sarà da identificarsi col lai di Maria di Francia o con l'altro lai di Tristano più antico, che ne era stato la fonte? Non credo che il problema ammetta altra soluzione che questa: quell'opera giullaresca, cantata da giullari e citata nelle scene giullaresche di quei romanzi d'avventura, era il lai giullaresco primitivo e non la poesia delicata e fine della poetessa normanna. *Chièvrefueil* è sempre citato in compagnia di altri lais giullareschi (*Merlin*, *Artus*, *Brandan*, *Noton*, ecc.), che non hanno nulla di comune con la raccolta di Maria di Francia. E quel lai giullaresco è sempre cantato con l'accompagnamento dell'arpa e della viola; « harpes et gigues » in *Garin*, il « flagueil » in *Perceval*, con « novella violadura » in *Flamenca*. Invece *Chièvrefueil* di Maria di Francia era, come erano tutti gli altri undici *lais*, un poemetto destinato alla lettura e alla meditazione; e tutto quel frastuono giullaresco di flauti e di gighe non poteva adattarsi alla sottile e delicata poesia di quei versi. Maria di Francia aveva composto un libro nobile ed austero, frutto di lunghe meditazioni nel silenzio della notte; e l'aveva dedicato al re d'Inghilterra (1):

41 Rimé en ai e fait ditié
soventes feiz en ai veillié.
En l'onur de vus, nobles reis,
ki tant estes pruz e curteis ...
m'entremis des lais assembler
48 par rime faire e reconter.

---

(1) Così il prologo dei *Lais*, v. 41-48 (Warnke, 2ª ediz., p. 4).

Altro che viole e flauti! Solo l'austerità della meditazione e del silenzio, quasi del silenzio monastico (1), può fare degnamente comprendere questo libro che è nobile e regale come pochi mai ne ebbe l'anima della vecchia Europa.

I *lais* di Maria di Francia erano stati scritti per essere letti da sovrani, da baroni, da cavalieri e damigelle, e non per essere trascinati in mezzo al volgo nei frusti repertori da quei giullari per cui l'austera ed aristocratica Maria ostentava il più grande disprezzo. Se ne vuole una testimonianza contemporanea? Basta leggere il ben noto prologo della *La vie Seint Edmund le rey* nel quale il giullare Denis Pyram contrappone all'opera sua quella dei più noti autori contemporanei (2):

> E dame Marie autresi
> ki en ryme fist e basti
> e composa les vers de lays,
> ke ne sunt pas du tut verais.
> E si en est ele mult loée
> e la ryme partut amée,
> kar mult l'ayment, si l'unt mult cher
> cunt, barun e chivaler,
> e si en ayment mult l'escrit,
> e lire le funt, si unt delit
> e si les funt sovent retreire.

(1) I. C. Fox, *Marie de France* (nella *English historical Review*, XXV, 1910, p. 303) cerca di dimostrare coi documenti alla mano che Maria di Francia era figlia naturale di Goffredo Plantageneto e badessa del monastero di Shaftesbury (1181-1215). Ecco perché Denis Pyramus avrebbe chiamata Maria « *Dame* Marie »: cioè per un naturale riguardo alla sua nascita regale e alla sua dignità ecclesiastica.

(2) Il primo scrittore (1815) che ricordi questa importante testimonianza contemporanea è l'abbate De la Rue, *Recherches sur les ouvrages des Bardes de la Bretagne Armoricaine dans le M. Age*, Caen, 1815, p. 56. Le edizioni più recenti son quelle di Thomas Arnold, *Memorial of S.t Edmund's Abbey*, Londra (1892), II, 138 e di Florence Leftwich Ravenel, *Bryn Mawr College Monographs*, T. V.

Pazientemente, attraverso le incerte testimonianze di un'età oscura e lontana, noi abbiamo rintracciato, un dopo l'altro, quei lais di Tristano, che Maria e Thomas e gli altri poeti del secolo XII udirono e misero a profitto nelle loro opere. La leggenda di Tristano ha tutta una lunga tradizione, oscura e misteriosa, prima di mettere capo ai gloriosi poemi, che il mondo oggi ammira. Dove ci volevano additare la creazione semplice e spontanea di alcuni poeti geniali, noi invece abbiamo in queste pagine intravvisto il lento e vasto lavorio secolare di una folla di oscuri artefici brettoni e francesi. Come ogni fatto umano, anche la leggenda di Tristano ha, avanti la storia, una sua preistoria laboriosa, nella penombra della quale non sarà considerata opera vana l'aver portato ad ardere la piccola lampada di questa ricerca.

III.

I DUE LAIS DI GUIRUN E DI IGNAURE.

SOMMARIO. — Il *lai Guirun* nel poema di Thomas e nel testo degli « Strengleikar ». — Guirun l'« ardito » nelle leggende e nelle tradizioni brettoni del Medio Evo. — Il lai di *Ignaure* attribuito al trovero piccardo Renaut. — Ricostituzione del testo primitivo del lai di *Ignaure*. — Il lai di *Ignaure* è opera del secolo XII, anteriore ai *lais* di Maria di Francia e al *Tristan* di Thomas. — *Ignaure* nella letteratura provenzale. — Citazioni di Arnaut Guilhem de Marsan, di Gaucelm Faidit, di Giraut de Bornelh. — Ignaure e Giraut de Bornelh. — *Ignaure* deve essere identificato con Raimbaut d'Aurenga. — Le leggende brettoni in Provenza. — Il romanzatore gallese Bleri alla corte di Poitiers. — I cantori e gli arpeggiatori brettoni in Provenza. — La leggenda brettone del « cuore mangiato » in Provenza. — Le biografie di Guilhem de Cabestaing e la novella di Guglielmo Guardastagno. — Il *Planh* di Sordello e la risposta di Bertran d'Alamanon. — Conclusione.

Rileggiamo quella bella pagina del poema di *Tristan* di Thomas, nella quale Isotta la bionda è

Denis Pyramus enumera gli scrittori del suo tempo: prima di parlare di Maria ricorda il romanzo di *Partenopeus de Blois*.

rappresentata mentre fa scorrere le sue mani delicate sull'arpa e canta con tristezza infinita una dolce e melanconica canzone d'amore:

833 En sa chambre se set un jor
e fait un lai pitus d'amor:
coment dan Guirun fu supris
pur l'amur de la dame ocis
que il sur tute rien ama
e coment li Cuns puis dona
le cuer Guirun a sa moillier
840 par engin un jor a mangier
e la dolur que la dame out
quant la mort de son ami sout.

Thomas offre in pochi versi tutta la trama di un vero romanzo d'amore: 1° Guirun è sorpreso dal marito geloso a segreto colloquio con la sua innamorata; 2° il marito lo fa chiudere in carcere e, senza che la dama ne abbia sentore, lo fa uccidere e gli fa togliere il cuore; 3° il cuore viene imbandito e dato in pasto alla dama; 4° quando ella ha la rivelazione dell'orrenda vendetta, è invasa da un mortale dolore. Questi sono gli episodi fondamentali di una delle più note e diffuse leggende medievali: la leggenda del cuore mangiato (1).

Nella leggenda di Tristano il lai di *Guirun* riappare una seconda volta, nella scena del poema di Goffredo di Strasburgo, nella quale re Marco ha la prima rivelazione delle mirabili attitudini musicali del giovinetto Tristano. Un arpeggiatore gallese suona le melodie del suo paese. Tristano subito riconosce l'uno dall'altro i lais del maestro

(1) Cfr. G. Paris, *Le roman du Chatelain de Coucy* nella *Romania*, VIII, 343; H. Hauvette, *La 39e nouvelle du « Décaméron » et la légende du « coeur mangé »* nella *Romania*, XLI, 884.

gallese e tra tutti apprezza il bellissimo lai che i brettoni hanno fatto di « monsignore » Guirone e della sua innamorata:

> Die macheten Britûne
> von mînem hêrn Gurune
> und von sînen friundinne (1).

Non v'è dubbio che il testo tedesco corrisponde anche qui al poema di Thomas; lo dimostra, non foss'altro, il curioso appellativo di Gurun, « *mîn hêr* », che pare ricalcato sul « *dan* Guirun » di Thomas.

Di fronte a queste due citazioni del *lai Guirun* sorge il medesimo problema, che ci si è presentato tante altre volte nel corso della nostra indagine. Il *lai Guirun* era davvero un lai celebre, diffuso per il mondo dai giullari brettoni, oppure è una semplice invenzione di Thomas?

La citazione di un lai brettone, secondo il Foulet (2), nel secolo XII-XIII non era altro che « une des pièces nécessaires du bric-à-brac arthurien: d'en mentionner un ajoute tout de suite comme une touche de couleur locale ». Guardiamoci bene dallo scambiare per realtà storiche le fantasie dei romanzieri del secolo XII! Per dissipare ogni incertezza non vi è che una soluzione: cercare nelle molte scritture del secolo XII altre tracce del *lai Guirun* per scoprire in esse gli elementi di quella realtà storica, che la critica moderna sembra svalutare nel romanzo di Tristano. Apriamo il poema di *Anseïs de Carthage*. Nella corte spagnuola

---

(1) Goffredo di Strasburgo, v. 3520-3525.
(2) L. Foulet, op. cit., *Zeitschr.*, XXXII, 267.

del re Anseïs, mentre si attende il pranzo, entra un giullare brettone (1):

> 6144 Rois Anseïs doit maintenant soper,
> mais il faisoit un Breton viëler
> le lai Goron *coment il doit finer*
> *per fine amor* le covint devïer.

Sono press'a poco le stesse parole che adopera Thomas nel suo sunto del *lai Guirun* (835):

> *coment* dan Guirun fu supris
> *par l'amur* de la dame ocis.

Perciò si potrebbe supporre che l'autore di *Anseïs* abbia preso dal *Tristano* di Thomas le parole e insieme con quelle la conoscenza stessa del lai. Ma *Anseïs de Carthage* è un poema arcaico che risale alla seconda metà del sec. XII (2); e bisognerà andare cauti prima di pronunciare un giudizio.

Ancor più antica è un'altra citazione del lai: quella contenuta nella *Bataille Loquifer* (1170?). Ivi si descrive il gigante Rainouart trasportato dalla fata Morgana nell'isola misteriosa di Avalon; per mezzo di incantesimi Morgana muta la mazza di Rainouart in un falco e il suo elmo in un brettone « che dolcemente arpeggia il *lai Goron* »:

> Sa massue fait muer en un faucon
> e son vert elme muer en un Breton
> qui doucement harpe le lai Goron (3).

(1) *Anseis von Karthago* hgg. von I. ALTON [Liter. Verein in Stuttgart], Tübingen, 1892, p. 470.

(2) L'Alton gli attribuisce questa data; il NYROP, *Epopea Francese*, p. 105, invece lo giudica composto « verso il 1200 ».

(3) Sulla data della *Bataille Loquifer* cfr. W. CLOETTA in *Bausteine zur Roman. Philologie*, *Festgabe für A. Mussafia*, Halle, 1905, p. 253.

Intorno all'autore della *Bataille*, Graindor de Brie, cfr. E. FARAL, *Les jongleurs en France au M. Age*, Paris, 1910, p. 179.

Nella continuazione di Gerbert (1220-1225?) del *Perceval* di Chrétien de Troyes si racconta che un giullare brettone canta dolcemente sull'arpa il *lai Goron* mentre Perceval sta per prendere sonno (1):

> A estive de Cornoaille
> li note un menestrex sanz faille
> le lai Goron molt dolcement.
> Endormis est isnelement.

Il *lai Goron* è probabilmente uno dei lais del repertorio di Renart giullare nella prima *branche* del *Roman de Renart* (v. 2390):

> Ge fot saver bon lais bretons
> et de Merlin et de Goron
> del rei Artus et de Tristan ... (2).

Di questo celebre *lai Gurun*, che era uno dei più popolari dei lais brettoni compresi nei repertori giullareschi del secolo XII, noi non possediamo più il testo francese, ma abbiamo in compenso la traduzione norvegese (*Guruns liod*) compiuta verso la metà del secolo XIII per ordine del re di Norvegia Haakon Haakonsön (1217-1263): *Strengleikar eda liodabok* (3).

---

(1) I. L. WESTON-I. BÉDIER, *Tristan ménestrel* nella *Romania*, XXXV, 526.

(2) Veramente il testo (Martin, I, 67) dà: « et de Merlin et de Noton ». I. MATZKE, *Modern Philology*, 1905, p. 54, vuole sostituire a *Noton*, *Foucon*; ma, dice il FOULET (*Zeitschrift*, XXXII, 267), « on ne voit pas bien ce que vient faire *Foucon* parmi les autres noms tous empruntés à la matière de Bretagne ». La correzione *Noton* = *Goron* mi pare anche paleograficamente più legittima.

(3) Il re Haakon Haakonsoen era assai appassionato per le leggende francesi e brettoni ed è lo stesso sovrano pel cui comando il monaco Roberto nel 1226 tradusse in norvegese, dal poema di Thomas, la *Saga of Tristam ok Isond.* Il manoscritto degli *Strengleikar* è conservato nella Biblioteca Universitaria di Upsala, e fu edito nel 1850 da R. KEY-

Ecco la trama del racconto degli *Strengleikar*. Gurun si innamora di una dama della Regina e ne ottiene l'amore. Ma un nano, al quale è stata affidata in custodia la dama, rimprovera l'ardito amatore e gli ricorda che egli non ha ancora conquistato alcuna rinomanza nelle imprese cavalleresche. Gurun cerca allora un'avventura nella quale egli possa mostrare il suo coraggio; ma in un duello egli viene gravemente ferito. L'amore della dama diventa sempre più appassionato dopo questa prova, ed anche il nano si fa ammiratore del prode Gurun. Alla fine Gurun fugge dalla corte insieme con la sua innamorata. L'origine del *lai* ci è spiegata dal testo stesso degli *Strengleikar*. Mentre il cavaliere giace ferito, dopo il sanguinoso torneo, la dama manda il nano ad informarsi dello stato della ferita, per la quale ella trepida. Gurun è raggiante di questa prova di amore e subito

---

SER e C. U. UNGER, *Strengleikar eda Liodabok*, Christiania, 1850. Nello stesso anno ne fu pubblicata una versione danese: WINTER-HJELM, *Strenglege eller Sangenes bog* (Christiania, 1850); cinque anni dopo ne diede un saggio di versione francese lo GEOFFROY, *Notices et extraits des mss. concernant l' hist. et la littérature de la France*, Paris, 1855. Nel 1888 ne annunciava una traduzione tedesca KARL WARNKE, il benemerito editore di *Marie de France* (*Bibliotheca Normannica* hgg. von H. SUCHIER, n.° III, 1ª ediz. 1888; 2ª ediz. 1900); ma il Warnke scomparve senza averla compiuta. Si accinse allora a quel lavoro il noto germanista RUDOLF MEISSNER, il quale 15 anni or sono riuscì infatti a mettere in luce la sua versione tedesca: *Die « Strengleikar »* (cioè « gli accordi della lira »), *Ein Beitrag zur Geschichte der altnord. Prosaliteratur*, Halle, 1902. La versione norvegese del re Haakon è in prosa.

Sarebbe assai desiderabile che gli studiosi italiani ce ne procurassero una buona traduzione; e sarebbe non meno desiderabile uno studio critico sopra di essa. Ma i letterati d'Italia sono, ahimè, in tante altre faccende affaccendati...

ordina al suo arpeggiatore di intonare il lai della sua gioia (1). « E questo è il celebre lai con la bella melodia che si chiama il *lai Gurun* ».

Questa avventura non corrisponde affatto a quella che è rievocata nel *lai Guirun* cantato da Isotta nella celebre scena di Thomas. E la divergenza dei due testi non si può spiegare che in due modi:

1° Si può ammettere che le vicende di Guirun non finissero dove si arresta il testo degli *Strengleikar* e che dopo l'amore e la fuga di Guirun il lai francese (o la serie dei diversi lais francesi) raccontasse anche la sorpresa del marito tradito, la morte di Guirun e la vendetta del cuore mangiato. Gli *Strengleikar* riferirebbero la prima parte della drammatica storia di Guirun; Thomas riferirebbe la seconda. Notiamo che il *lai Guirun*, tradotto nel testo del re Haakon, è un « canto di gioia »; e invece il *lai Guirun*, citato da Thomas, è un lai doloroso (un lais « pitus »). E Isotta lo canta in un momento di infinito sconforto, associando al suo dolore il dolore dell'altra eroina di un amore leggendario:

> e la dolur que la dame out
> quant la mort de son ami sout.

In *Anseïs de Carthage* il lai di Gurun è canto doloroso come nel *Tristan* di Thomas (2):

> il faisoit un Breton vïeler
> le lai Goron coment il doit finer
> per fine amor le covint devier.

---

(1) Si ricordino i versi di *Chievrefueil*:

> Pur le joie qu'il ot eüe
> de s'amie ...
> Tristram ki bien saveit harper
> en aveit fet un nuvel lai.

(2) Per questa ragione L. Foulet, op. cit., *Zeits.*, XXXII, 166, crede che l'accenno del poema di *Anséis* derivi dal passo del *Tristan* di Thomas.

Invece nella *Bataille Loquifer* e nel *Perceval* di Gerbert il *lai Guirun* è un canto di gioia (1). In questi testi noi avremmo dunque il medesimo titolo, ma due differenti lais che si riferivano ad avventure del tutto diverse: il *lai Guirun* del « cuore mangiato » (*Tristan*, *Anseïs*), e il *lai Guirun* della leggenda del nano (*Loquifer*, *Perceval* e forse *Renart*).

2° Può anche essere che Thomas abbia sbagliato e che abbia attribuito per un equivoco al fortunato « dan Guirun » la tragica leggenda del cuore mangiato, che invece appartiene al lai di *Ignaure*. Thomas avrebbe confuso due lais diversi: quello di *Ignaure*, che conteneva la leggenda esattamente riassunta nei vv. 833-842, ma non si chiamava *Guirun*, e quello di *Guirun* che metteva in scena precisamente un cavaliere Guirun, ma non aveva niente che fare col cuore mangiato. In ogni modo il « lai Guirun » non è un'invenzione di Thomas: veramente nei loro repertori giullareschi i cantori brettoni del secolo XII avevano questo *lai Guirun*, gioioso o pietoso che fosse. Gurone è un nome che le leggende brettoni ripetono fino dalla più remota antichità. Le *triadi* del libro di Jeuan Breschva († 1500 c.) ricordano il bardo Gwron tra i fondatori della poesia bardita, tra i pochi uomini di genio che nell'isola di Prydein dettarono le leggi e le regole della poesia dei celti e le note della loro musica (2).

---

(1) Tanto nella *Bataille Loquifer* come in *Perceval* il lai è cantato « doucement »; e Perceval si addormenta cullato da quelle note soavi e gioconde. Male si comprenderebbe che Gerbert immaginasse un tale effetto sul suo eroe dal « lai pitus d'amor » della melanconica Isotta!

(2) Queste triadi furono copiate soltanto nel 1601 da un manoscritto della fine del sec. XV; ma risalgono al più profondo Medio Evo (cfr. I. LOTH, *Les Mabinogion* cit., I, 76;

Triade 135. — « I tre primi bardi precursori dell'isola di Prydein: Plenydd, Alawn, Gwron: essi hanno trovato i privilegi e gli usi dei bardi e della poesia » (1).

Triade 148. — « Tutte queste cose (tradizioni, leggende e musica bardita) furono regolate da privilegi per opera dei tre bardi fondatori: Plenydd, Alawn, Gwron » (2).

Il nome di *Gwron* era dunque leggendario nella poesia tradizionale dei brettoni (3), e noi lo troviamo diffuso in tempo assai antico dovunque furono colonie brettoni in Europa. Un « *Guirone* » è citato come testimonio in due carte imolesi del 1191 e del 1193 (4), in territorio poco lontano dai paesi che presero il nome di Bertinoro (*Castrum Brittonorum*) e di Castel dei Britti (5).

Gwrun l'« ardito » è un eroe al quale bene si appropriano le imprese cavalleresche e temerarie che nel *lai Guirun* conquistano il rispetto del nano e l'amore della dama; Gurun, l'autore del canto di gioia, è ben verosimilmente il bardo Gwrun delle *Triadi* gallesi di Jeuan Breschva. Dalla leggenda di Gurun fu tratto il lai del secolo XII, come dalla

II, 224). « *Les Triades* servaient sans doute, comme les *Mabinogion*, à l'enseignement bardique; tous les poètes gallois du XIII^e au XVI^e siècle en sont littéralement nourris: les noms qui y figurent leur sont aussi familiers qu'aux poètes grecs les noms des Dieux et des heros de l'Olympe homérique ». Il Loth ritiene che le *Triadi* risalgano almeno al sec. XII.

(1) J. LOTH, *Les Mabinogion*, vol. II, p. 315.

(2) J. LOTH, *Les Mabinogion*, vol. II, p. 323.

(3) « Gwaron » significa: « Audace ».

(4) G. GADDONI-G. ZACCHERINI, *Chartularium Imolense*, Imolae, 1912, n. 690 e 696.

(5) Intorno a « Castel dei Britti » cfr. CALINDRI, *Montagna e collina del Bolognese*, II, 272. A Bologna una parrocchia si chiama « S. M. di Castel de' Britti »; cfr. GUIDICINI, *Cose Notabili della Città di Bologna*, vol. V, pp. 50-52.

leggenda di Caradoc, che è ricordato accanto a Gurun nelle *Triadi* gallesi, fu tratto il *lai du Cor* di Robert Biquet.

Thomas dunque non ha inventato il lai che egli cita nel poema di Tristan; ma egli si appellava a una ben nota tradizione leggendaria, che nel suo tempo era viva, e che è consacrata nelle memorie storiche.

La leggenda del cuore mangiato, che Thomas a torto o a ragione ricollega col lai di *Guirun*, costituisce invece l'argomento di un altro lai brettone del secolo XII: il lai di *Ignaure* (1). È un lungo

---

(1) *Lai d'Ignaures en vers du XII^e^ siècle par* RENAUT, *suivi des Lais de Melion et du Trot en vers du XIII^e^ siècle* publiés pour la 1^e^ fois d'après deux manuscrits uniques par L. I. N. MONMERQUÉ et FRANCISQUE MICHEL, Paris, Silvestre, 1832, p. 83.

Il codice dal quale è tratta questa edizione è uno dei più noti manoscritti del sec. XIII: il celebre cod. 1553 f. f. della B. N. di Parigi (cfr. *Catalogue des mss. français: anciens fonds*, Paris, 1868, T. I, pp. 248-252):

c. 485 LI LAYS D'YGNAURE, *Cors ki aimme ne doit reponre.*

Intorno all'edizione Monmerqué-Michel bisogna leggere le due importanti recensioni del Raynouard nel *Journal des Savants*, 1833, pp. 5-14, e di Ferd. Wolf nello *Jahrbuch für Wissensch. Kritik*, 1834, vol. II, p. 245 e sgg. — Questa recensione è riprodotta nel vol. *Kleinere Schriften* ed. Stengel, p. 58 e sgg. Le storie letterarie e i manuali recano il titolo inesatto fornito dall'ediz. Monmerqué-Michel del 1832: *lai d'Ignaurès*. Ma il vero nome dell'eroe è *Ygnaure*, come dà correttamente il codice 1553 e come attestano le forme parallele della lirica provenzale: *Linaure, Linhaure.*

Una nuova ediz. del *lai* si ha nella crestomazia di K. BARTSCH, *La langue et la littérature française depuis le IX^e^ siècle jusqu'au XIV^e^ siècle*, Textes et glossaires précedés d'une grammaire de l'anc. franç. par A. HORNING, Paris, 1887, col. 553.

poemetto (641 vv.) in dialetto piccardo, che ci si dà come opera di un trovero chiamato Renaus:

> la matere est toute voire
> ensi con tesmoigne Renaus.

L'avventura, della cui verità Renaus si offre garante, « avint en Bretaigne » nel castello di Riol. Ivi viveva un cavaliere nobile, prode e liberale che si chiamava Ignaure; egli si circondava di poeti e di giullari ed amava ogni più bella cortesia. In primavera si metteva nei boschi e col seguito di cinque giullari salutava l'avvento del maggio col suono di cennamelle e di flauti. Per queste sue musiche silvestri e boschereccie « Usignuolo » lo chiamavano le donne:

> Femmes l'apelent Lousignol.

Nella terra di Riol v'erano dodici baroni e Ignaure con la sua spensierata gaiezza riesce a diventare l'amante di tutte le dodici mogli di essi. Una festa di S. Giovanni le dodici innamorate di Ignaure sono riunite in un verziere ed una di esse propone un giuoco: l'una tra tutte sia eletta per celia prete e ascolti le segrete confessioni d'amore delle compagne. Ne segue una scena piena di grazia; una dopo l'altra le undici dame rivelano all'improvvisato sacerdote il loro segreto amore per il bel cavaliere. Ma quando la dodicesima dama ha raccolto tutte le confessioni, ella le rivela indignata e propone che sia tratta vendetta del loro comune tradimento. Una dama dà un appuntamento

---

LE GRAND D'AUSSY, *Fabliaux ou Contes*, III, 265 chiama il lai di *Ignaure* « lai del prisonnier » e ne dà una lunga analisi.

ad Ignaure nel verziere ed egli inconscio e sereno entra per il *postic* lasciato socchiuso ed accorre tra le braccia della sua innamorata. Ma le altre undici amanti si sono appostate lì dattorno e subito gli sono sopra, tutte frementi d'ira e di sdegno, pronte ad ucciderlo con uno stile che ciascuna ha celato nel seno. Ma Ignaure non protesta né cerca uno scampo; anzi si proclama felice di morire per il colpo di mani così belle e dice che se anche avesse elmo e corazza, ora si toglierebbe l'uno e l'altra per rendersi alla mercede di così avvenenti nemiche. Queste parole e la cavalleresca baldanza di Ignaure commuovono le dodici dame, le quali decidono che egli sia risparmiato e che egli continui ad essere l'amante d'una sola di esse, quale egli voglia. Ignaure sceglie la dama che era stata la confidente delle altre durante il giuoco della confessione e spesso si reca a convegno con lei. Troppo spesso, avverte con malizia Renaut; sì che il segreto viene scoperto da un traditore, da quel « malparliere » che è il personaggio tradizionale d'ogni romanzo d'amore del medio evo. Durante un banchetto, nel quale i dodici mariti sono riuniti insieme, il « malparliere » non può trattenere le risa alla vista di una così solenne adunanza.

> Li trahitres a pris a rire,
> rist e fist crois en mi sa chiere.
> — De coi ris tu ore, lechiere? —

Il « malparliere » rivela tutta la storia di Ignaure, il giuoco delle dodici dame, la vendetta mancata e infine l'amore di Ignaure per la dama, che delle consorelle era stata prete e confessore. Il marito di questa, messo sull'avviso dalle rivelazioni del traditore, non perde più di vista l'incauto innamorato, « le gaite nuit et jor por prendre » e alla fine riesce a coglierlo in fallo. Subito lo affida come

prigioniero a due suoi nipoti, che gli servono da paggi, e se ne va. Ignaure viene rinchiuso non si sa dove, anzi non si sa se egli sia ancor vivo o sia morto; la dama ne ha gran duolo e si strappa i suoi biondi capelli. Le dodici dame, trepidanti per la sorte del loro infelice amatore, decidono di non prendere più cibo finché non abbiano notizia di lui; soltanto dopo molti giorni i loro mariti le inducono a mangiare. Ma appena il pasto è finito, i mariti rivelano che esse hanno mangiato il cuore di Ignaure (1). Esse ne traggono gran duolo e fanno voto di non mangiare più e di lasciarsi morire di fame.

D'eles XII fu li deus fais
et XII vers plains a li lais,
c'on doit bien tenir en memoire,
car la matere est toute voire
ensi con tesmoigne Renaus.

In questo poemetto del trovero piccardo Renaus il Foulet non vuole riconoscere né la materia né la forma di un lai brettone (2): il tono è ironico, lo stile è leggero e canzonatorio come nei più liberi *fabliaux*. « Le sujet y est traité de telle façon que malgré la fin tragique du pauvre amant et de ses douze amies qui se laissent mourir de faim pour ne pas lui survivre, nous ne nous sentons pas du tout attristés, car nous voyons bien que l'auteur ne l'est pas; il s'amuse de son sujet et nous amuse: telle scène du début où les douze dames découvrent à leur grande indignation qu'elles se trouvent avoir accordé leurs faveurs au même chevalier est d'un comique achevé. Mais n'est-il pas étrange d'em-

(1) Veramente il testo non dice « il cuore », ma « chou que femme plus goulouse ».

(2) L. Foulet, *M. de France et les Lais Bretons* nella *Zeitschrift*, XXIX, 54-55.

ployer ce mot de comique à propos d'un lai de Bretagne? La verité c'est que si on ne nous disait pas qu'Ignaure était de Bretagne, nous ne le devinerions pas: nous avons là un fabliau alerte, spirituel parfois, un lai non pas ». Eppure Renaut dice esplicitamente, chiaramente che la sua opera è un vero lai:

> c'est la matere de cel lai.
> Ichi le vous definerai.
> Franchois, Poitevin et Breton
> l'apielent le *lay del Prison.*
> Si fu por Ignaure trouvés
> ki por amours fu desmembrés.

Ma è appunto questo epilogo del racconto, nel quale l'autore nomina sé stesso e intitola l'opera propria, che dà modo al Foulet di esercitare le arguzie della sua critica scettica e demolitrice. « Tout d'abord l'auteur s'y nomme, ce qui n'est pas fréquent, puis il nous parle de lui, ce qui ne l'est pas davantage, tout au moins il nous donne une longue description de sa dame, à la remorque de qui il se traîne comme un prisonnier attaché à sa chaîne; d'ou l'autre nom du lai, *laí del Prison* ». Ma questo lungo epilogo ha tutto l'aspetto di un'aggiunta tarda, accodata illegittimamente al racconto dell'avventura di Ignaure. Il lai dev'essere stato recitato molte e molte volte: è verosimile che un giullare, che l'aveva nel suo repertorio, un bel giorno, stanco di ripetere meccanicamente il lai, vi abbia aggiunto di suo le lodi della donna amata e il lungo lamento per la durezza di lei. I tre versi

> Franchois, Poitevin et Breton
> l'apielent le lay del Prison
> ge n'en sai plus ne o ne non (1)

(1) Anche le rime sono irregolari e perciò il Bartsch stesso elimina il terzo di questi versi.

sono un chiaro indizio di questo tardo rimaneggiamento giullaresco, poiché sono in aperto contrasto coi versi che seguono subito dopo e dichiarano che il titolo del lai è *lai d'Ignaure* e non punto *lai del Prison*

> si fu por Ignaure trouvés
> ki por amours fu desmembrés.

Eliminato quel lungo epilogo giullaresco, si ha una chiusa semplice, chiara, organicamente collegata e connessa coll'avventura (1):

> car la matere est toute voire.
> [ensi con tiesmoigne Renaus]
> ... [EPILOGO] ...
> c'est la matere de cel lai
> ichi le vous definerai:
> si fu por Ignaure trouvés
> ki por amours fu desmembrés.

Peccato che si debba rinunciare alla conoscenza dell'autore del lai! Renaus, che si fa spontaneamente garante della verità dell'avventura, non ne è l'espositore, ma è soltanto il giullare che vi compì quei capricciosi rimaneggiamenti. Egli viveva

---

(1) Al pari dell'epilogo, anche il prologo va ritenuto spurio. Il giullare annuncia una storia dalla quale « li autre puissent aprendre et auchun biel example prendre » (come se dall'amore di Ignaure per dodici donne potesse desumersi alcun ammaestramento morale!) e poi lamenta che i contemporanei pensino al danaro invece che all'amore.

Il testo, ripulito dalle aggiunte arbitrarie dei giullari, doveva cominciare così:

> Une aventure molt estraigne
> que jadis avint en Bretaigne
> d'un chevalier de grant poissance
> bien doit estre en ramenbrance.

probabilmente al principio del secolo XIII in Piccardia (1).

Il lai è assai più antico e risale alla metà del secolo precedente. Il Foulet crede che l'autore di *Ignaure* abbia imitato il lai di *Chaitivel* di Maria di Francia (2), spogliando quel racconto di tutta la grazia delicata e melanconica che è propria della grande poetessa, e accentuando il tono comico e libero dell' avventura. « Renaut a fait mieux qu'elle, mais il n'a pas fait un lai breton: au fond il n'a rattaché son conte à la tradition de Bretagne que pour s'en moquer. Il atteste la fin d'un genre ». Ma Renaut non è l'autore del lai; è un tardo e capriccioso rimaneggiatore di esso. Il lai primitivo non doveva aver nulla di irriverente e di leggero; era un racconto austero e pietoso, tutto pervaso dal soffio tragico di una leggenda d'amore e di morte. Altrimenti non si comprenderebbe come Thomas l'abbia potuto confondere col lai di *Guirun* e come l'abbia potuto rievocare nella delicatissima scena della nostalgica melanconia di Isotta.

Lungi dall'essere un lai tardivo, collocato alla fine di tutta la serie e di tutta la storia dei lais

---

(1) Francisque Michel nella Pref. al *Lai d' Ignaurès* osserva che nel verso dell' epilogo « Franchois, Poitevin et Breton » si fa ancora una distinzione tra Pittavini e Francesi, cosa che non era legittima altro che avanti il 1205, anno in cui Filippo Augusto riunì alla corona di Francia il Poitou.

(2) Una dama è amata da 4 cavalieri e non sa decidere quale ella debba preferire di essi. La decisione è affidata alla spada; ma nel duello 3 rimangono uccisi, l'ultimo è mortalmente ferito. La dama gli invia dei medici esperti; ma la sua ferita è inguaribile. Una sera d' estate la dama siede melanconica e triste al capezzale dello sfortunato cavaliere e pensa ai tre prodi, che giacciono sotto terra per l'amore di lei. E allora ella intona un mestissimo canto, che si chiama il lai dei *Quattro dolori*.

brettoni, *Ignaure* appartiene a quella fioritura arcaica di *lais,* che precedette la composizione dei poemi e dei romanzi di Tristano (1).

Quali sono le prove?

Ecco le testimonianze che ci riconducono ben lontano dal piccardo Renaut, nel cuore stesso del secolo XII.

Uno dei più curiosi monumenti della letteratura provenzale è l'*Ensenhamen* di Arnaut Guilhem de Marsan (2). Nel mese di ottobre Arnaut è in procinto di partire per la caccia accompagnato da dieci cavalieri e da due paggi, coi cani, coi falconi e coll'astore; ma proprio in questo momento arriva un giovanetto che chiede un colloquio. La caccia è sospesa e Arnaut porge ascolto al giovane: questi gli chiede degli ammaestramenti d'amore. « Amic, risponde il gentilissimo cacciatore, er aprendretz Aiso don m'enqueretz »: per farsi amare bisogna essere cortesi, eleganti, valorosi, avere ricche vesti e un buon cavallo. Con questi mezzi, dice Arnaut, ho conquistato persino il cuore della figlia di « Nanfos »:

e la filha N' Anfos
ai malgrat del gilos
conquis a gran onor
e gazanhei s'amor.

---

(1) Francisque-Michel diceva che « *Ignaures* respire un air de plus grande antiquité que les deux pièces qui le suivent et nous ne balançons pas à le regarder comme une production du XII^{e} siècle ». FERDINANDO WOLF, *Kleinere Schriften*, p. 62 giudica *Ygnaurès* « il più antico monumento della leggenda del cuore mangiato (sec. XII) ».

G. PARIS, op. cit., p. 273, ne colloca la data tra il 1150 e il 1175.

(2) È contenuto nel cod. R (B. N. fr. 22543), ed. da K. BARTSCH, *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld, 1855, p. 132-139.

Un'analisi è nell'*Hist. Littér. de la France*, XX, 525.

Nel corso del suo *Ensenhamen* il buon Arnaut non dimentica di rievocare le straordinarie fortune amorose del leggendario Linaure:

> De Linaure sapchatz
> com el fon cobeitatz
> e com l'ameron totas
> donas e·n foron glotas,
> entro·l maritz felon
> per granda traission
> lo fei aucir al plag.
> Mas aco fon mot lag
> que Massot so auzis;
> en fo, so cre, devis
> e faitz catre mitatz
> pel catre molheratz.
> Cest ac la maistria
> de dintre sa bailia
> entro que fon fenitz
> e pel glotos traitz.

La leggenda di Ignaure è esattamente riferita nelle sue vicende essenziali: vi è qui soltanto qualche leggera variante rispetto al *lai* piccardo di Renaut. Il traditore di Ignaure, che nel lai è anonimo, è battezzato dall'*Ensenhamen*: si chiama Massot. I mariti sciagurati, che sono dodici nel *lai*, sono ridotti a quattro soli nell'*Ensenhamen*:

> e faitz catre mitatz
> pel catre molheratz.

Di En Arnaut Guilhem de Marsan (1) non si sa alcuna notizia precisa; ma pare che egli sia vissuto in Guascogna nella seconda metà del secolo XII e

(1) Marsac era un castello del cantone di Albi (cfr. *Hist. Générale de Languedoc*[2], vol. X, p. 1211); un altro castello di simile nome (Marsan) è citato in due documenti del 1271 che ricordano un Pietro giudice « de Marssano »

che il suo *Ensenhamen* (1) non possa ritenersi posteriore al regno di Alfonso II d'Aragona (1152-1196).

In ogni modo la leggenda di Lignaure ha tutta una lunga storia nella letteratura provenzale; e bisogna risalire negli anni e fors'anche nei decenni molto più addietro del 1200. La biografia provenzale di Gaucelm Faidit contenuta nel codice Phillips [N²] dice che il trovadore usava chiamare i suoi quattro protettori con quattro soprannomi simbolici; e uno di essi, « en Raimon d'Agot », Gaucelm soleva chiamare col nome di « Lignaure » (2). Raimon d'Agot, signore di Sault (Carpentras) rivelò la sua liberalità alle feste di Beaucaire del 1174; per quelle prove di cortesia è naturale che egli fosse

(*Hist. Générale de Languedoc*², vol. X, p. 89 delle « Preuves »). Ma la biografia di Peire de Valeira ci accerta che il luogo di nascita di Arnaut Guilhem era in Guascogna (Marsan, nel dipartim. delle Landes). « Peire, essa dice, si fo de Gacoingna de la terra d'en Arnaut Guillem de Marsan » (cfr. K. APPEL, *Poésies Provençales tirées des Mss. d'Italie* nella *Revue des Langues Romanes*, XL, 1897, p. 403).

(1) L'*Hist. Littér.*, XX, 525, identifica con Alfonso X di Castiglia († 1284) quel « N'Anfos », di cui Arnaut riuscì a sedurre la figlia.

> E la filha de N'Anfos
> ai malgrat del gilos
> conquis a gran onor ...

Non ne vedo la ragione. Il GRÖBER, *Grundriss*, II, 601 giudica l'*Ensenh.* del principio del sec. XIII; lo CHABANEAU (*Hist. génér. de Languedoc*², X, 332) lo dice composto « vers 1200 ». Che questa data sia esatta, lo dimostra il fatto che Guilhem de Marsan è compreso tra gli altri signori del sec. XII, che Raimon Vidal di Bezaudun ricorda quali liberali protettori della poesia e della giulleria, nella novella *Abrils issi e mays intrava*, ed. da K. BARTSCH, *Denkmäler der Provenz. Literatur*, Stuttgart, 1856, p. 168 e sgg. e da W. BOHS nelle *Roman. Forschungen*, XV, p. 224 e sgg.

(2) Ed. di C. CHABANEAU, *Hist. générale de Languedoc*², X, 246.

salutato da Gaucelm Faidit col nome dell'eroe leggendario del vecchio lai brettone.

Oltre Gaucelm Faidit, anche il maestro stesso dei trovatori, Giraut de Bornelh (1138 c.-1220 c.) conosce la leggenda dello spensierato Ignaure (1) e allude più volte ad essa nel suo canzoniere. Quivi il nome di Ignaure ricorre per la prima volta nella tenzone *Era · m platz Giraut de Bornelh* (2). Linaure era un trovatore e assai gli piaceva il *trobar clus* dispregiato da Giraut: « ditemi dunque, prorompe Linaure, per quale ragione e per quale parere andate biasimando il « trovare oscuro »: anche mi dite perché pregiate tanto ciò che è alla portata di tutti, perché con tale modo di poesia tutti saranno uguagliati »:

> Era·m platz Giraut de Bornelh
> que sapcha per c'anatz blasman
> trobar clus ni per cal semblan.
> Aisso·m diatz
> si tan presatz
> so que vas totz es comunal;
> car adonc tuch seran egal.

« Signor Linhaure, risponde Giraldo, non mi cruccio se alcuno compone poesie a suo talento, ma per me stesso voglio giudicare in tal modo: che il

---

(1) Le biografie provenzali di Giraut de Bornelh sono raccolte e annotate dallo Chabaneau nell'*Histoire générale de Languedoc*², X, 222 e sgg. Sull'opera di Giraut, cfr. A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh der Meister der Troubadours*, Berlin, 1894 (*Berliner Beitraege zur german. und roman. Philol.* VI, *Rom. Abteilung*, I).

(2) A. Kolsen, *Sämmtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh mit Uebersetzung, Kommentar und Glossar*, Halle, 1910, I, p. 374, n. LVIII. Non so se sia uscito il 2° vol. dell'opera del Kolsen. H. I. Chaytor, *The Troubadours of Dante*, Oxford, 1902, p. 147 giudica questa tenzone tra Giraut e Linaure composta nel Natale dell'anno 1168.

canto è più pregiato ed amato chi lo faccia semplice e leggero. E voi non me ne vogliate male! » (1). Ma Linhaure sdegnosamente obietta che la poesia è un fatto aristocratico e che il sottoporne il giudizio al gusto degli ignari è un principio di sovvertimento e di disordine (*trepelh*).

Linhaure era dunque un trovatore, ed era un aristocratico. Altre notizie di Linhaure ci fornisce un altro componimento di Giraut, quello che incomincia *Er' auziretz encabalir chantars* (2). « E credete che sete mi annoi o che mi faccia male digiuno? No, perché il dolce pensiero mi tiene lieto e sano fino al termine d'un anno con una sola briciola di pane. Matto, che cos'hai detto? Pochi ti crederanno, poiché ciò ancora non apparve mai vero; ma ben lo crederà (e chiediglielo) il mio Linhaure, che (abita) là oltre Lers » (3).

Quando poi Linhaure venne a morte, Giraut de Bornelh scrisse quel famoso « Planh » *S' anc jorn*

---

(1)

Senher Linhaure, no· m corelh
si quecs se trob' a so talan
mas me eis volh jutjar d'aitan
qu'es mais amatz
chans e presatz
qui ·l fai levet e venansal;
e vos no m' o tornetz a mal!

(2) A. Kolsen, *Sämm. Lieder*, n.° XXX, p. 166.

E cudatz setz m'enoi ni dejunars
Ni · m tenha dan? No fai, que · l dolz pensar
M'aduri' ab una micha
San e let al chap de l' an! —
Fols, c' as dich? Pauc t'en creiran
De so c'anc vers no parec!
Si fara be, si l' enquers,
Mos Linhaure lai part Lers.

(3) Lers è una località cit. in qualche docum. compreso nel II vol. dell' *Hist. génér. de Languedoc* par Deux Bénédictins [Dom Vic et Dom Vaissette], Paris, 1733, s. v. nell' Indice. Sorgeva sul Rodano ai confini della diocesi di Orange (cfr. Chaytor, op. cit., p. 150).

agui joi ni solatz (1), che finisce con due dei versi più belli del suo canzoniere: « O mio Sopra-Tutto, il mio cuore mi si dovrebbe fare a pezzi, se anche fosse d'acciaio » (2).

Per la storia di Linhaure è importante, tra tutte le altre, la settima stanza di questo *Planh* (v. 41-48), che rapidamente tratteggia il carattere del defunto signore: « Ora è morta bella spensieratezza e Giuoco di dadi e son dimenticati Dono e Donneare. Per voi si perde Pregio e decade: fino al porto di Velai quanti son prodi diventeranno cattivi, poiché ad essi voi foste la guida e il compagno più esperimentato in ogni cosa gentile » (3).

Linhaure era dunque un cavaliere prode, gentile e donneatore; egli conosceva i segreti del giuoco di dadi al pari di quelli del *trobar clus* e del cuore femminile; egli era liberale e spensierato. Chi fosse questo cavalleresco Linhaure rimase sempre un mistero nella storia della poesia provenzale (4), finché nel 1894 il Kolsen non ne ebbe dimostrata

---

(1) Ed. Kolsen, n. LXXVI.

(2)

Mos Sobre-Totz, si no· m fos acers
lo cor se· m degra far carters!

(3)

Er' es morta bela foldatz
e jocs de datz
e dos e domneis oblidatz.
Per vos se pert pretz e dechai
45 trol port Velai
Man pro esdvenran savai
cui vos fotz guitz e companhers
e melhs apres de bos mester.

(4) Cfr. F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, ed. Bartsch, 1882, p. 123.

l'indubbia identità con Raimbaut d'Aurenga (1). Raimbaut è uno dei più antichi ed anche dei più oscuri trovatori; il suo canzoniere è costituito da una quarantina di componimenti (2) e attende ancora un editore. Ciò che spicca subito, leggendo quei versi, è il carattere leggero, spigliato e fanfarone di Raimbaut: « dopo che Adamo mangiò il pomo, egli dice, il talento di più d'uno che mena grande scalpore non vale una rapa al confronto col mio ». E poi: « Io ho tale gioia che essa basterebbe a sfamare mille infelici; e della mia gioia tutti i miei parenti vivrebbero gioiosamente anche senza mangiare ». S'intende bene come il Petrarca abbia collocato Raimbaldo a fianco dell'altro Raimbaldo, quello di Vaqueiras, nel corteo dei trovatori « conquisi » da Amore nel terzo dei *Trionfi*:

45 e quei che fur conquisi con più guerra,
io dico l'uno e l'altro Raimbaldo.

Nostradamus ci racconta tutta una serie di mirabolanti avventure d'amore toccate allo spensierato

---

(1) A. Kolsen, *G. von Bornelh der Meister der Troubadours*, Berlin, 1894. Il Kolsen vuol suffragare l'identificazione con ben 20 ragioni (cfr. A. Jeanroy, *Annales du Midi*, VII, 1895, p. 342); ma ce ne sono 19 di troppo. Per dimostrare che Linhaure = Raimbaut basta ricordare che la tenzone *Era · m platz Giraut de Bornelh* ha questa attribuzione nei codd.:

D = Raimbaut d'Aurenga.
N2 = Raimbaut d'Aurenga.
E (Mahn, 336) = Linhaure e G. de Bornelh.
R (Mahn, 821) = *Tenso*.

(2) K. Bartsch, *Grundriss*, p. 182 [n. 389]. « L'histoire amoureuse de Raimbaut d'Aurenga, scrive K. Appel (*Revue des langues Romanes*, XL, 403), n'est pas encore écrite et il ne sera pas possible de l'écrirè avant d'avoir accompli la tâche difficile d'ètablir le texte critique de ses poésies ».

e giocondo Raimbaldo (1): egli ricevette « favori incredibili » dalla dama di Castelverde e poi dalla contessa di Urgeil, figlia del marchese di Busca; la contessa di Monteruggiero diceva che se Raimbaut fosse andato una sola volta da lei, ella gli avrebbe fatto un grande dono. Intorno a Raimbaldo tutte queste dame spasimanti d'amore sono press'a poco come le dodici baronesse di Riol innamorate di Ignaure! Soltanto verso la fine della sua vita il donneatore Raimbaut, essendosi incapricciato d'una donna di bassa condizione non riuscì a « ritrarne profitto ». La biografia di Nostradamus aggiunge che Raimbaut dedicò un trattato d'amore intitolato la *Maestria d'amor* alla regina Margherita di Provenza moglie di Luigi IX di Francia; che egli visse al tempo di Guglielmo dal Corto Naso e morì nel 1229.

Già fino dal 1733 i benedettini di S. Maur (2) avvertirono che questi particolari cronologici sono incoerenti ed assurdi (Margherita di Provenza divenne regina di Francia nel 1234!) e che la biografia è un mucchio di spropositi di storia. La biografia provenzale, che servì al Vellutello nel

---

(1) NOSTRADAMUS, *Les vies des Poètes Provençaux* ed. Chabaneau-Anglade, 1913, p. 60.

La biografia di Nostradamus è tradotta da G. M. CRESCIMBENI, *Della volgar poesia*, vol. II, p. 64.

(2) *Histoire générale de Languedoc* par Deux Bénédictins de la C.ion de S. Maur, Paris, 1733, vol. II, p. 477. I medesimi rilievi fa il GINGUÉNÉ, *Hist. Littér. de la France*, XIII (1814), p. 471.

Guglielmo dal Corto Naso è probabilmente Guglielmo IV principe di Orange (1182-1219). La contessa di Urgel è forse la prima moglie di Ermengaud VII, che morì nel 1183.

Quanto alla *Maestria d'amor*, essa forse non è altro che la canz. *Assatz sai d'amor ben parlar* (BARTSCH, *Grundriss*, 389-18).

commento ai *Trionfi* del Petrarca e che è la fonte di quelle spropositate ed assurde notizie di Nostradamus, fu scoperta e pubblicata nel 1881 (1); essa è contenuta nel codice Phillips [N²]. Secondo la biografia originale Raimbaldo « fo adrech et essin- « gnaz e bons cavailliers d'armas e gen parlans et « mout se deleitet en domnas onradas et en « domnei onrat ». Egli amò riamato Maria di Verfuoil e la contessa d'Urgel « que fo Lombarda (2), filla del Marques de Busca ». La bella lombarda arse di tal fiamma per lo spensierato trovatore, che, aggiunge il malizioso biografo, « jeu ausi dir ad ella . que s'el i fos venguz ella l'auria fait plaser d'aitan queil agra sufert qu'el com la ma reversa l'agues tocada la camba nuda ».

Questi sono gli elementi — diremo così — sentimentali della biografia di Raimbaut d'Aurenga; passiamo a quelli storici e documentali. Egli era figlio di Guglielmo di Omelas e di Tiburge, figliuola di Raimbaut II d'Orange: nel 1150 egli divideva col fratello Guglielmo la contea di Orange già posseduta dal nonno. Nel 1168 egli cedeva al cugino Guglielmo di Montpellier il dominio di Omelas, poi annullava questa cessione e ricedeva Omelas a suo cognato Aymar di Murviel (1171). Raimbaut III morì nel 1173 (3). L'attività trovadorica di Raimbaut III d'Aurenga va dunque spostata di

---

(1) *Revue des Langues Romanes*, V (1881), p. 269; VI, 117-235.

La si legga ora, con le preziose note di C.^lle Chabaneau, nella 2ª ediz. dell'*Hist. générale de Languedoc*, vol. X, p. 284.

(2) Se ella fu lombarda, Urgel deve identificarsi con Vercelli.

(3) Per tutto ciò cfr. Vic-Vaissette, *Hist. génér. de Languedoc*, II, 477.

alcuni decenni e collocata intorno alla metà del secolo XII (1). E poiché egli non sarà stato ritenuto e chiamato un « Linhaure » (cioè uno spensierato corteggiatore di dame) nell'estrema vecchiaia, ma piuttosto nella verde giovinezza, bisogna dedurre che la leggenda di *Ignaure* era viva e diffusa in Provenza già intorno al decennio 1140-1150. Siamo ricondotti anche per questa via a tempi assai più remoti di quelli di Thomas e di Maria di Francia. Ma l'identificazione di Raimbaut d'Aurenga con Ignaure è ben certa? Ove non si ritenessero sufficienti le chiare attestazioni di Giraut de Bornelh, eccone una bella e limpida conferma nella stessa biografia provenzale di Raimbaut. Essa rievoca gli amori di lui con la contessa di Urgel, e dice:

« sil mandava sas chansos per un joglar que avia nom Rosignol, si con dis en una chanson:

Amics Rossignol
si tot as gran dol
per la mi' amor t'esjan
ab una leu chanzoneta
quem portaras a jor nou
a la contessa valen
lai en Urgel par presen ».

Strano nome questo del giullare « Rosignol »! Anche Ignaure, ricordate?, si circondava di giullari e per queste sue virtù musicali e giullaresche le donne lo chiamavano « Lousignol »:

Si tost con estres estoit Mais
à l'ajornée se levoit
v. jongleres od lui menoit
flahutieles et calimiaus,

(1) Diez, *Leben und Werke der Troubadours*², p. 54, dà queste date: 1150-1173. Secondo J. Anglade, *Les Troubadours*, Paris, 1908, p. 150 « l'activité poétique de Raimbaut peut être placée entre 1158 et 1173 ».

au bos s'en aloit li dansiaus,
le mai aportoit a grant bruit
molt par estoit de gran deduit.
Fine amors l'esprent et alume,
femmes l'apelent Lousignol.
(Lai d'Ignaure).

Nella lista, che è già molto lunga, delle amanti di Raimbaut d'Aurenga bisogna certamente aggiungere un altro nome, un nome glorioso: quello della contessa Beatrice di Dia. La poveretta amava appassionatamente il folle e mutevole « Ignaure », pel quale « non valeva né bellezza né pregio »; e a lui indirizzava dei versi accorati, nei quali riecheggia il ritornello del lai di Tristano:

jeu l'autrei mon cor e m'amor
mon sen, mos huoills e ma vida.

Beatrice di Dia visse intorno al 1160; ella era moglie di Guglielmo X di Poitiers (1146-1163), figlio naturale del più antico trovatore provenzale, Guglielmo IX (1).

La storia delle leggende brettoni in Provenza ci riconduce una seconda volta, per vie diverse, alla

---

(1) VIC-VAISSETTE, *Hist. générale de Lauguedoc*, II, 478; cfr. C. CHABANEAU, *Hist. génér. de Lang.*[2], X, 345.

Secondo NOSTRADAMUS, *Le vies* ecc. ed. Chabaneau-Anglade, p. 32 la contessa di Dia sarebbe morta nel 1193.

Siccome la biografia Provenz. [N[2]] di Raimbaut III d'Aurenga non fa parola di Beatrice nella lista delle numerose amiche di lui, lo Chabaneau crede che la personalità di Raimbaut si debba sdoppiare. E che siano esistiti due trovatori portanti lo stesso nome, zio e nipote; la contessa di Dia sarebbe stata l'amante del più giovane dei due omonimi; cfr. *Hist. Génér. de Languedoc*[2], X, 376 *n.* È un dubbio, che si potrà risolvere soltanto quando del canzoniere di Raimbaut d'Aurenga sarà data un'edizione critica.

casa di Poitiers, della quale sono ben note le strette relazioni coi Plantageneti d'Inghilterra.

« Le coms de Peitieus si fo uns del majors cortes del mon e del majors trichadors de dompnas . e bons cavalliers d'armas e larcs de dompneiar . e saup ben trobar e cantar; et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas . et ac un fill que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d'Englaterra, maire del Rei jove e d'en Richart e del conte Jaufre de Bretaingna ».

Ora si noti. Uno dei più antichi *contéors* della leggenda di Tristano, Bleheris il gallese, visse per qualche tempo alla corte dei conti di Poitiers e ad uno di essi (Guglielmo VIII, † 1137?), che molto se ne compiaceva, recitava le favolose leggende del suo paese:

Bleheris
... fu nés et engenuis
en Gales dont je cont le conte
et ... si le contoit au Conte
de Poitiers, qui amoit l'estoire
e le tenoit en grant memoire
plus que nul autre ne faisoit (1).

« Bleheris »! Precisamente quel romanzatore Breri, al quale Thomas stesso si appella nel suo *Tristano* (2):

Breri
2120 ki solt les gestes e les cuntes
de tuz les reis, de tuz les cuntes
ki orent esté en Bretaigne.

Noi teniamo in pugno uno dei nodi più importanti della storia delle letterature romanze: ecco qui

(1) I. L. WESTON, *Wauchier de Denain and Bleheris* nella *Romania*, XXXIV; pp. 100-106.
(2) I. BÉDIER, *Tristan*, II, 97.

un complesso di fatti, che non potrebbe essere più suggestivo e solenne. Al conte di Poitiers, in mezzo al fulgore della cortesia provenzale, il romanzatore gallese Breri, il « famosus fabulator Bledhericus », racconta le melanconiche leggende di Brettagna; la moglie del conte di Poitiers rievoca in due bellissimi versi il celebre ritornello del lai di Tristano; l'amante di lei, Raimbaut d'Aurenga, viene chiamato Ignaure, cioè col nome dell'eroe leggendario di un antico lai di Brettagna.

Le accorate leggende brettoni, nelle quali si effonde tutta la melanconia della vita del mare e tutta la tristezza delle brume del nord, già nel secolo XII si erano dunque accampate anche nei cuori giocondi e spensierati di quegli uomini del mezzogiorno, nati e cresciuti sotto il gran sole acciecante della Provenza. Tutta la storia della poesia medievale perderebbe qualcuno dei suoi tratti essenziali se noi seguissimo con occhio meno vigile e meno attento quella emigrazione di canti e di leggende, che si compì dal nord verso il sud intorno alla metà del secolo XII.

La presenza dei giullari brettoni in Provenza non ci è segnalata solamente dal *Perceval* di Wauchier de Denain; anzi, tutta una serie di testimonianze ce li addita ivi peregrinanti di corte in corte al meriggio e ancor verso il lungo tramonto della poesia trobadorica. Circa il 1180 Guiraut de Cabreira nel suo *Ensenhamen* al giullare « Cabra » rimproverava costui di non conoscere il canto e il suono al modo dei brettoni:

7 mal saps viular
e pietz chantar
del cap tro en la fenizon.
Non sabz fenir
10 al meu albir
a tempradura de Breton.

Mal t' ensegnet
cel quet mostret
los detz a menar ni l' arson (1).

Peire de la Mula, lamentando la petulanza dei giullari del suo tempo, che andavan gridando per le corti: *Dats me, que joglars sui!*, dice che tra quella turba famelica i giullari brettoni e normanni erano ormai così numerosi « che ne vien danno ai prodi »:

6 Car es Bretz o Normans,
E vei en oi mais tans
per qu' es als pros dampnatges.

E Peire giura di far di tutto perché finalmente abbia termine quell'invasione ripugnante; egli non vuol più dar pace a Brettoni e Normanni:

16 q' ieu non vouill ia lor patz (2).

Il romanzo di *Flamenca* ci racconta come durante le feste pasquali di Bourbon si udissero tanti lais brettoni echeggiare sulla viola dei cantori, che il forestiero avrebbe creduto di essere, non già nel mezzogiorno, ma a Nantes dove si compongono e dicono quei lais.

7470 Sai e lai feiron gran tormenta
homen e caval e carretas;
dansas e violaduras bretas
pogras auzir sai e lai tantas
qu' esser cuiaras inz e Nantas
7475 on hom las troba e las diz.

---

(1) *Cabra joglar* nella *Chrest.*[4] di K. Bartsch, p. 83. Molti hanno già riavvicinato il nome del giullare di Giraut de Cabreira, Cabra, al nome del poeta di un *Tristan* scomparso: la Chièvre.

(2) Cfr. F. Witthoeft, « *Sirventes joglaresc* », *ein Blick auf das altprovenz. Spielmannsleben* (*Ausgaben und Abhandl.* fasc. 88), p. 71; G. Bertoni, *I trovatori d' Italia*, Modena, 1915, p. 247.

Due di queste « violaduras bretas » noi le abbiamo sentite poc'anzi: sono due lais di Tristano, quello di *Cabrefoil* e quello di *Tintagoil.*

597. Qui saup novella violadura
ni canzo ni descort ni lais
al plus que poc avan si trais.
L'uns viola·l lais del Cabrefoil
601 e l'autre cel de Tintagoil (1).

Nel romanzo di *Daurel et Béton* (1200) il giullare Daurel, che si è fatto tutore del piccolo Beton figlio del duca Bovo, si presenta a Guis, mentre questi sta per mettersi a tavola; e Guis invita Daurel e il suo allievo a condividere la sua cena. Ma Daurel e Beton vogliono prima dar prova della loro valentia e cantano un lai (2):

1939 E quant cilh vengro, Guis secia al manjar;
Guis les escria: « Joglar, vinetz manjar ».
So ditz Daurel: « volem vos deportar ».
E Betonet prent .I. lais a notar
e pros Daurel comenset a cantar ...

---

(1) Intorno ai lais nella letter. provenzale cfr. K. BARTSCH, *Zwei Provenzalische* Lais, nella *Zeitschrift f. Rom. Philol.* I, 58 e sgg.; P. MEYER, *Romania*, VII, 465. L'espressione « Lais de Bretanha » ricorre anche in un componimento attribuito a Folchetto di Marsiglia († 1231): *Ja non volgra q' hom auzis*:

cella·m plasz mais qe chanzos
volta ne lais de Bretaigna.

Cfr. S. STRONSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. critique, Cracovie, 1910, p. 95, n. XXIII, v. 8-9.

(2) *Daurel et Béton*, *Chanson de geste provençale* p. p. P. MEYER, Paris, 1880 (Soc. des Anciens Textes Français), p. 64. Anche in un altro passo (v. 1180) Daurel per consolare il piccino che gli è affidato

pren sa viola e fai un lais d'amor.

Insieme con le altre leggende di questi lais brettoni è ben naturale che i favoleggiatori gallesi portassero in Provenza anche la leggenda di Guirun e di Ignaure. E noi infatti possiamo leggere la leggenda di Ignaure in due testi provenzali: nelle due romanzesche biografie del trovatore Guilhem de Cabestaing (1).

Guglielmo di Cabestaing, cavaliere della contea di Rossiglione, era l'amante di Sermonda moglie di Raimon de Castel Rossillon; il marito geloso e crudele se ne accorse e giurò vendetta. « E quando venne un giorno che Raimondo trovò Guglielmo per la strada senza grande compagnia, lo uccise, gli trasse il cuore dal corpo e lo fece portare da uno scudiero alla sua casa; e lo fece arrostire e farne salsa *pebrada*. E ordinò che fosse dato a mangiare alla moglie. E quando la donna l'ebbe mangiato, ser Raimondo le disse di chi era. Ed ella, quando l'udì, perdette la vista e il sentire; e quando rinvenne, così disse: — Signore ben m'avete dato così buon mangiare che mai più altro ne mangerò —. E quando egli udì queste parole, corse sopra di lei colla spada e volle dargliela in sulla testa. Ma ella corse al balcone e si lasciò cader giù; e ne fu morta ». Un'altra biografia aggiunge a questi altri particolari non meno romanzeschi e drammatici. Raimon avrebbe tolto al cadavere di Guilhem non solo il cuore, ma anche la testa per dare una indubbia prova alle crudeli parole pronunciate dopo il macabro pranzo. A quella vista la donna avrebbe detto che quel cibo « l'era estatz si bons e si saboros que jamais autre

(1) Cfr. E. Beschnidt, *Die Biographien des Trobadors Guillem de Cabestaing und ihr historischer Werth*, Marburg, 1879; G. Paris, *Le roman du Châtelain de Couci* nella *Romania*, VIII, 363 e sgg.

manjars ni autre beures nol tolria la sabor de la boca quel cor d'en Guillem li avia laissada ». Allora il marito le fu sopra colla spada ed ella si precipitò sul balcone e si lasciò cader giù a capofitto. Grande fu la commozione suscitata in tutte le contrade da quella tragedia; i cavalieri accorsero da ogni parte e diedero alle fiamme il castello. Il re d'Aragona fece collocare il cadavere della donna e del trovatore entro un solo sarcofago, davanti alla chiesa di Perpignano; e ad esso vanno in pellegrinaggio gli amanti (1).

Gli elementi storici di queste romanzesche biografie sono così scarsi e così incerti che ormai tutti hanno rinunciato allo studio di essi, che è inutile. Le due novelle sono fatte esclusivamente col materiale leggendario dei lais brettoni di *Guirun* e di *Ignaure*; soltanto all'eroe brettone fu sostituito il trovatore Guglielmo per il ricordo delle sue appassionate canzoni e per il desiderio di conferire un più spiccato colorito provenzale all'azione della tragica storia d'amore. Il Boccaccio, che nella nov. IV. 9 del *Decamerone* rimaneggia un testo provenzale (« secondo che raccontano i Provenzali »), ignora che l'eroe sia il celebre trovatore; il protagonista è per lui un semplice borghese di Rossiglione e si chiama Guglielmo Guardastagno. « Le ton simple et la brève allure du conte de Boccace montrent qu'il a dû suivre de près son original et son récit contient plusieurs traits qui le distinguent de ceux des biographes provençaux et dont quelques-uns paraissent plus anciens » (2). Oltre le due biografie di Guilhem de Cabestaing la Provenza ebbe dunque una

(1) C. CHABANEAU, *Biogr. des Troubadours*, Toulouse, 1885, p. 100, riprodotta nel *Manualetto Prov.* del CRESCINI, n. XX e nella *Chréstom. Provenç.* del BARTSCH[4], col. 237.

(2) G. PARIS, op. cit., p. 364.

terza versione della leggenda brettone del cuore mangiato: la novella arcaica, primitiva, e forse più vicina al racconto originale di *Guirun-Ignaure*, la quale servì di fonte al Boccaccio (1).

La leggenda di Ignaure fu ben nota ai trovatori e diventò nel secolo XIII uno degli elementi più originali e più suggestivi del loro mondo poetico. Quando Sordello pensò quella macabra fantasia che è il *Planh* d'En Blacatz (1234?), aveva in mente il cuore di Ignaure diviso tra le dodici dame del castello di Riol (2):

7 Q'om li tragua lo cor e qu'en manjol baro
que vivon descorat: pois auran de cor pro.

---

(1) La leggenda del cuore mangiato è raccontata anche nel *Novellino*, cioè in un testo nel quale molte novelle provenzali ci sono fortunatamente e — quasi direi — miracolosamente conservate e tramandate. Ma il racconto del *Novellino* (*Le novelle antiche* pubblicate da G. Biagi, Firenze, 1880, p. 38) non ha più nulla di leggendario e di tragico: è uno sboccato « fableau ». La contessa Antoccia di Remiremonte e le sue cameriere giacciono con un portiere del castello; il conte uccide il reo e ne dà il cuore a mangiare alle donne entro una torta. Le donne si rendono monache. Un testo di questa novella incomincia: « Ariminimonte si è in Borgogna » e un altro: « Ariminimonte si è in Brettagna » e gli eruditi si sono dati un gran daffare per conciliare con la geografia queste attestazioni. Ma, ahimè, Remiremont non è né in Brettagna, né in Borgogna: è in Lorena. Io credo che nessuna delle tre regioni possa appropriarsi l'alto onore di aver dato i natali alla contessa Antoccia. « Ariminimonte » è uno sfarfallone; si tratterà probabilmente di « Miramonte », castello che sorgeva nel contado di Tolosa (*Hist. générale de Languedoc*, III, 392 ecc.). E così saremmo ricondotti — come è più verosimile — alla Provenza, dove ci richiamano le biografie di G. de Cabestaing e ci richiama lo stesso Boccaccio.

(2) Il testo del *Planh* in C. De Lollis, *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Halle, 1896, p. 153; note storiche a pp. 43-74. Al De Lollis è sfuggita questa fonte, il *lai* di *Ignaure*, che schiarisce e illumina di nuova luce il *Planh* in Sordello.

Tant'è vero che Bertran d'Alamanon ebbe poi a richiamare Sordello a una maggiore fedeltà alla versione originaria della leggenda e del lai: il cuore del cavaliere Blacatz non sia dunque diviso tra i sovrani di Francia, Castiglia, Inghilterra, Aragona e Navarra. No: come il cuore di Ignaure, anche il cuore di Blacatz sia diviso e dato in pasto alle donne che egli aveva corteggiate ed amate, e non ai sovrani della terra, convocati da Sordello a quel macabro banchetto (1).

« Molto mi spiace di Sordello, poiché gli è venuta meno la ragione, mentre io lo credevo saggio e avvisato. Adesso non posso più crederlo tale, e perciò ne sono dolente, poiché a gente dappoco egli imbandisce così onorata vivanda com'è il cuore di Blacatz, che valeva più di ogni altro. Ma questo cuore non andrà perduto tra uomini flaccidi e vili; poiché le nobili dame lo divideranno tra loro e per fargli onore lo terranno in luogo di reliquia. Il cuore di Blacatz è con quelle, che egli aveva desiderato ed amato ».

Mout m' es greu d'En Sordel, car l'es faillitz sos sens,
qu'eu cuidava qu'el fos savis e conoissenz;
era sui en mon cug faillitz, don sui dolenz;
car tan onrat condug don'a tan avols genz
5 con lo cor d'En Blacatz, qu'era sobrevalenz.

---

(1) Cfr. I. I. SALVERDA DE GRAVE, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, 1902 (*Bibliothèque Méridionale*, Iᵉ serie, VII), n. XV, p. 95 e seg. A Sordello rispose, burlandosi della macabra trovata del *Planh*, anche Peire Bremon Ricas Novas (*Archiv*, XCIII, 123 sgg.). Dalla poesia trovadorica la leggenda del cuore mangiato passò alla lirica siciliana e poi ai grandi Toscani (cfr. M. SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, Torino, 1896, p. 230).

Aora lo vol perdre . . . .
Mas ia no·i er perdutz entrels flacs recresenz;
Que las dompnas valenz lo partran entre lor
10 et en loc de vertuz lo tenran per s'onor.
41 ...de l'arma d'En Blacatz per Dieus lo glorios
que'le cors es ab aquellas de qu'el er'enveyos.

Il lai di *Ignaure*, nel quale i critici volevano additarci un recente e leggero favolello, che attesti colla sua stessa comicità le sue origini senili e tardive, noi l'abbiamo dunque rintracciato e ritrovato nel pieno vigore delle sue forze poetiche già verso la metà del secolo XII. Nell'anima dei trovatori provenzali, che ha tutta la freschezza e la leggerezza dello spirito meridionale, passa con un suo fascino strano questa selvaggia e brutale leggenda di Brettagna, nata in fondo alle grandi e cupe foreste, squassate dalle raffiche dei venti marini.

IV.

« Si con dient nos ancessors ».

Sommario. — Le tradizioni brettoni nella « matière de Bretagne ». — Il prologo del Lai di *Tyolet*. — Il prologo del « Lai de l'Espine ». — I libri brettoni conservati nel monastero di S. Aaron. — Il Lai di *Orphée* e il poemetto inglese *Sir Orfeo*. — Il prologo di *Sir Orfeo* e il prologo della *Frankeleyn's Tale* di Chaucer.

si con dient nos ancessors
Tyolet, 36.

« Tradizione », « Leggenda »: sono queste espressioni indefinite di concetti vaghi ed incerti, i quali furono cari alla critica romantica appunto per merito della loro indeterminatezza; e la critica romantica ne ha fatto un uso così largo che essi hanno finito col perdere ogni valore e col diventare delle formule vuote, ripetute meccanicamente

per la sola forza d'inerzia (1). Contro la tirannide di queste formule inveterate è già stato dato lo squillo della ribellione; ed oggi esse non possono essere adoperate senza molta cautela e senza un doveroso riserbo.

Nel campo della « matière de Bretagne » è possibile recare precisione di notizie e di idee nell'incertezza di quel fatto che si chiama « Tradizione »? È possibile vedere chiaro e netto lo svolgersi di quel fatto che si chiama « Leggenda »? Notizie abbondanti, precise, facilmente controllabili coi documenti storici, ci sono fornite dai prologhi dei *Lais* di Maria di Francia e dai prologhi dei *Lais* anonimi.

Ecco, tra tutti, due prologhi, che ci si presentano esuberanti di succo storico: i prologhi dei lais di *Tyolet* e di *Espine*.

Al tempo di Artù, dice il lai di *Tyolet* (2), notte e giorno i cavalieri correvano la terra in cerca di avventure e queste essi poi raccontavano alla corte, alla presenza di *clercs*, che le facevano scrivere:

> 27 Li preude clerc qui donc estoient
> totes escrire les fesoient:
> mis estoient en latin
> 30 et en escrit em parchemin,
> por ce qu'encor tel tens seroit
> que l'en volentiers les orroit.
> Or son dites et racontées,
> de latin en romanz trovées;
> Bretons en firent lais plusor,
> 36 si con dient nos ancessors.

---

(1) Intorno alle tendenze mistiche della critica romantica, penetrate nella storia delle letterature Romanze per l'influenza, che Herder, Wolf, Jacob e Wilhelm Grimm esercitarono su Diez e Fauriel, cfr. I. Bédier, *Les légendes épiques*, vol. III, p. 202 e sgg.; M. Wilmotte, *Le français a la tète épique*, Paris, 1917, p. 26 e sgg.

(2) Ed. G. Paris, *Romania*, VIII, 41-50.

Il Foulet (1) fa osservare che in questi due ultimi versi vi è come una confessione dell'autore: egli dunque non aveva intorno ai lais altro che delle notizie indirette e di seconda mano, tratte dai libri degli « ancessors ». E chi erano i suoi « an-« cessors »? « Assurément personne autre que Ma-« rie, chez laquelle il a puisé tous les renseigne-« ments qu'il nous répète ensuite en bon écolier ». L'autore di *Tyolet* dice che le avventure brettoni furono originariamente scritte in latino, poi tradotte dal latino in francese; « de latin en romanz trovées ». Questa notizia sarebbe, secondo il Foulet, il frutto di uno strano abbaglio che l'autore di *Tyolet* prese leggendo molto distrattamente il prologo dei *Lais* di Maria. In questo Maria avverte che da principio ella aveva pensato di tradurre dal latino in francese qualche storia interessante; ma che poi abbandonò quell'idea perché tanti altri scrittori del suo tempo facevano simili lavori di traduzione. Per fare opera più nuova ed originale ella tralascia le versioni, come sono l'*Espurgatoire S. Patrice* e le *Fables*, e incomincia a rimare i lais di Brettagna.

28 Pur ceo comencai a penser
d'alkune bone estoire faire
e de Latin en Romanz traire;
mais ne me fust guaires de pris;
32 itant s'en sunt altre entremis (2).

Senza guardare per il sottile, l'autore di *Tyolet* avrebbe preso le medesime parole di Maria, ma avrebbe attribuito loro il senso diametralmente opposto: Maria dice che d'ora innanzi non tradurrà più « de latin en romanz »; al contrario l'autore di

(1) L. Foulet, *Marie de France et les Lais Bretons* nella *Zeitschrift*, XXIX, 52.
(2) Ed. Warnke², p. 4.

Tyolet si propone di tradurre le leggende brettoni « de latin en romanz ». L'autore di *Tyolet* avrebbe letto senza attenzione il prologo di Maria e naturalmente la distratta lettura avrebbe prodotto la distratta imitazione. Ma per quale ragione noi dovremmo attribuirgli una così incredibile sciocchezza? Perché, dice il Foulet, « ces sortes de méprises ne sont pas rares au Moyen-Age ». Bella ragione! Nel Medio Evo non erano rari i matti, ma non per questo dovremo credere che tutti gli uomini nel Medio Evo fossero dei pazzi. Vediamo dunque: a che cosa si riduce la pretesa imitazione di Maria di Francia? Alla ripetizione delle due parole *latin* e *romanz*; ecco tutto:

e de Latin en Romanz traire (Maria).
de latin en romanz trovées (*Tyolet*).

Queste parole, che non sono certo rare e peregrine, sarebbero state la causa della « singulière méprise » di *Tyolet*.

Tutto questo non è credibile. Se *Tyolet* ha una fonte, essa non deve certo ricercarsi in Maria di Francia (1170 c.) ma in un testo ben più remoto e primitivo; cioè nell'*Estoire des Engleis* di Geffrei Gaimar (1147-1151). Il verso « si con dient nos ancessors » è un'eco ben palese del verso di Gaimar: « Si com dit l'antine gent ». Del resto il fatto, che *Tyolet* attesta, di queste versioni latine delle leggende brettoni, ci è confermato anche da un altro lai che non ha nulla di comune con *Tyolet*: dal *Lai du Cor* (v. 583-588).

... Robert Biquez
par le dit d'un abé
a cest conte trové.
Qu'issi [esp]rova l'on
cest cor a Carlion (1).

---

(1) Ed. Wulf, p. 91.

La città di Carlion è citata come depositaria delle leggende e dei libri leggendari brettoni anche nel prologo del *Lai de l' Espine* (1).

Qui que lays tiengne a mençonge,
Sachiez je ne tiens pas a songe.
Les aventures qu' ai trovées,
Qui diversement sont contées,
5 Nes ai pas dites sanz garant;
Les estoires en trai avant
Qui encor sont a Carlion
Enz el mostier Saint Aaron
Et en Bretaigne conneües
10 Et en plusors leus sont veües.

Naturalmente anche in questo caso il Foulet tenta di sminuire il valore storico di queste attestazioni e di dimostrare la dipendenza di esse dal testo di Maria di Francia. « Le lai de l'*Espine*, egli dice (2), est tout entier l' oeuvre d' un plagiaire médiocre et inintelligent. Il est clair que là encore il ne saurait être question d' un original celtique, et si l' auteur nous assûre en son prologue qu' il a des garants respectables pour les histoires qu' il nous raconte, nous ne nous tiendrions pas obligés de l' en croire sur parole. A vrai dire, ce prologue tout entier est fait de morceaux empruntés à Marie, comme le reste: c'est toujours la même méthode. En particulier les deux fameux vers sur Carlion et Saint Aaron, il les trouve — en leurs éléments principaux, les rimes — dans ce lai de *Yonec*, auquel il doit déjà tant:

473 a la feste seint Aaron
qu'on celebrot a Karlion ».

---

(1) R. Zenker, *Der lai de l' Épine* nella *Zeitschrift*, XVII (1893), p. 240.

(2) L. Foulet, op. cit., p. 66.

Lo Zenker (1) ha mostrato che la lingua del lai dell'*Espine* è normanna, della seconda metà del secolo XII, cioè appartiene agli stessi confini di tempo e di luogo, entro i quali devono porsi i dodici *Lais* di Maria di Francia. Per queste ragioni linguistiche il Paris (2) giudica con risolutezza che anche questo lai si debba attribuire a Maria di Francia. Ma il Foulet s'industria di provare che questo lai, lungi dall'essere un componimento originale, è un lavoro a mosaico, messo insieme senza ordine e senza discernimento con pezzi tolti qua e là nella raccolta stessa di Maria di Francia, per opera di un plagiario privo di intelligenza, proprio com'era l'autore dell'altro lai di *Tyolet*. « Nous avons ici encore affaire à un homme qui savait utiliser ses lectures ».

Ma di questa critica così severa e così acre del Foulet ha già fatto giustizia il maestro stesso e l'ispiratore di essa, il Bédier. Il fatto che 15 dei 514 versi dell'*Espine* si ritrovino tali e quali anche nei dodici lais di Maria non giustifica la supposizione che si tratti senz'altro di un plagio. La spiegazione più semplice è che Maria abbia ripreso nel lai di *Espine* « quelques tours de language employés par elle ailleurs, quelques rimes qui lui étaient familières (3).

---

(1) R. ZENKER, *Der lai de l'Epine, Zs.*, XVII, 233 e sgg.

(2) *Romania*, XXII, 610.

(3) *Romania*, XXXIV, 479.

Nel mio libro *I cantari leggendari del popolo italiano*, Torino, 1914, p. 23-155 ho dimostrato che nella poesia popolareggiante non si può legittimamente trarre dalla somiglianza di versi e di rime alcuna induzione intorno ai rapporti di dipendenza tra i diversi testi. Nei *Cantari* italiani dei secoli XIV-XV sono frequentissimi i versi identici e talora persino le ottave identiche. Era quello un espediente giullaresco per facilitare la memoria durante lo studio e

La città di Carlion è ricordata moltissime volte nei romanzi arturiani; era una città storica, poiché traeva le origini e il nome dalla dominazione romana: *Castrum Legionum* (1). Ma qui non si tratterà del romano Carlion del Nord (Kaer Lleon sul fiume Wysc, modernamente Chester), ma piuttosto dell'altro Kaerlion che i Romani chiamavano *Isca Silurum* ed era nel Paese di Galles (Monmouthshire). Infatti Riccardo di Cirencester dice: « Isca unde fuit Aaron martyr » e Giraldus Kambrensis (*Itin.*, I, 5) ricorda la bella chiesa che in Isca = Kaerleon sorgeva in onore di S. Aaron (2). I versi del lai dell'*Espine*:

> 6 Les estoires en trai avant
> qui encor sont a Carlion
> enz el mostier Saint Aaron

dunque contengono dei particolari storici e geografici di indubbia precisione e di ben provata sicurezza. Che poi i libri leggendari fossero conservati nelle abbazie e nei monasteri di alcune città più frequentate dai pellegrini, è cosa che non stupirà nessuno tra gli studiosi del Medio Evo. Del re-

---

durante la recitazione di quelle opere davanti al popolo. Il metodo che il Foulet adopera nei suoi quattro saggi intorno ai *Lais*, è del tutto sbagliato. Dappertutto egli vede dei plagi, dei rimaneggiamenti tardivi ed ingenui del testo di Maria di Francia; dove l'imitazione è meno evidente, egli cerca di scoprirvi l'abilità di rimaneggiatori scaltri ed accorti. La volontà degli antichi *contéors* del secolo XII sarebbe stata sempre desta nell'opera di rimaneggiare, copiare, sforbiciare e nell'intento di sviare i lettori dal vero. Nulla vi sarebbe di spontaneo e di inconscio nell'arte di quegli antichi artefici; un genio maligno e logico avrebbe ispirato e dettato ogni loro atto!

(1) Cfr. J. Loth, *Les Mabinogion* cit., I, 53, 223. *Kaer* = castello.

(2) Cfr. G. Paris, *Romania* VIII, 35.

sto lo stesso Gaimar, al quale risale il lai di *Tyolet*, enumerando le sue fonti, ricorda tra esse i libri gallesi di Roberto di Glocester (1), il libro inglese di Oxford conservato nella biblioteca dell'arcidiacono Walter Calenius, e infine un libro inglese conservato nella città di Washingburgh nella contea di Lincoln (2):

> Robert li quens de Gloucestre
> fist translater cele geste
> solum les livres as Waleis
> k'il aveient des Bretons Reis.

Le storie conservate nel monastero di S. Aaron nella città Kaerlion non dovevano essere molto dissimili dalle storie gallesi conservate a Glocester e da quelle inglesi conservate nelle abbazie di Oxford. Nel passo dell'*Espine* il Foulet non trova che imagination et fantaisie ». « C'était son droit, certes, d'inventer tout cela, mais c'est notre devoir de ne pas le prendre au sérieux plus qu'il ne convient ». « Son témoignage, sur tous points, est sans valeur ».

Noi che abbiamo or ora vista scaturire su dalle memorie del secolo XII tutta l'evidente verosimiglianza del prologo dell'*Espine*, non possiamo a niun costo concedere che, in nome di teorie che si dicono moderne e liberali, si violentino i testi e si faccia tacere per forza la loro voce, che è ben chiara ed onesta.

Il lai dell'*Espine* contiene, oltre questa allusione alle storie conservate nel monastero di S. Aaron,

---

(1) Cfr. G. Baist, *Artur und der « Gral »*, II: « *Das Buch Roberts von Glocester* » nella *Zeitschrift*, XIX, 326 e sgg.

(2) Geffrei Gaimar, *Estoire des Engleis* ed. Master of the Rolls, Londra, 1888-1889.

un altro accenno alle tradizioni brettoni, che ha pur dato luogo a molte discussioni. Dopo la caccia il re s'asside al desco con tutti i suoi cavalieri di corte: quand'è calata la sera, « apres souper » (1):

175 le lai escoutent d'*Aelis*
que un Irois sone en sa rote
molt dolcement le chante et note.

Dopo il lai di *Aelis* cantato dall'arpeggiatore Irlandese (2) segue un nuovo lai: quello d'*Orfeo*.

178 Empres celui autre encommence,
nus d'eus ne noise ne ne tence;
le lai sone d'*Orpheï*.
E quant icel lai ot feni
li chevalier sempres parlerent,
les aventures remembrerent
que soventes feiz ont veües,
185 qu'en Bretaigne sont avenues.

La citazione dei due lais di *Aelis* e di *Orpheus* è un capriccio fantastico o è un tratto desunto dal vero? E il solito problema, che ci si è presentato mille volte nel corso di queste pagine; anche questa volta esso domanda per essere risolto il solito metodo di ricerca: interrogare i testi contemporanei.

Il lai lirico d'*Aelis* fu popolare nel secolo XIII (3); l'arcivescovo di Canterbury Stefano di Langton

---

(1) Ed. Zenker, p. 246.

(2) Questo « Irois » del *Lai* dell'*Espine* ricorda l'irlandese Gandîn che ottiene Isotta come premio del suo canto sull'arpa (Goffredo di Strasburgo, libro XIX).

(3) Il lai di *Aelis* fu ed. da F. Wolf, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841, p. 477, e poi ripubblicato nella crestomazia di Bartsch e Horning, *Langue et Littér.*, p. 489.

Di questo *lai* ci è conservata la melodia (F. Wolf, op. cit., Append. VI) riprodotta anche colla notazione moderna dal Wolf.

(† 1228) cita nel suo *Sermo de S. Maria* un « canticum de la bele Aliz » che comincia con queste parols: *Ceste est la bele Aliz, ceste est la flur, ceste est li liz,* e avverte: — « Cum dico *Bele Aliz,* scitis quod tripudium primo ad vanitatem inventum fuit ». Ma questo lai *de la bele Aliz* non può essere identificato col lai dell'arpeggiatore irlandese, come non può essere identificato col lai di Tristano il lai lirico di *Chièvrefueille* del codice di Berna perchè il complesso della scena dell' *Espine* e la citazione, che segue subito dopo, di *Orpheus* paiono richiamare a un lai narrativo. Le avventure di Aaliz, che devono aver offerto argomento al lai, ci sono del tutto sconosciute.

Neanche il lai di *Orpheus* ci è rimasto; ma abbiamo in compenso molte testimonianze della sua esistenza. Nel romanzo dei *Sept Sages* (1155) ci si dice:

> 27 e bien aves oi conter
> com Alpheus ala harper
> en Infier por sa femme traire (1).

Nel romanzo di *Floire et Blanchefleur* (1150-1175 c.) si racconta che tra i giocattoli, che un mago prepara per divertire Floire ammalato d'amore, è compreso anche un automa d'oro, che suona sull'arpa il lai d' *Orpheus* (2), Nel romanzo in prosa di *Lancelot* un arpatore si presenta davanti al re Bademagus, che siede in un trono d'avorio, e gli canta con soavità indicibile il lai d' *Orphers* (3).

---

(1) La data 1155 è stata ripetutamente affermata e confermata dal PARIS (*Littér. Franç. au M. A*[5], 273). Il GRÖBER (*Grundriss* II[1], 606) lo crede più recente (1175-1200); il FOULET, *Roman de Renard* cit., p. 43, lo colloca nel 1180.

(2) *Floire et Blanceflor* p. p. Edelstand DU MERIL, Paris, 1856, p. 231.

(3) Ed. JONCKBLOET, Gravenhage, 1846, vol. II, p. 139.

Nel Trecento Guillaume de Machault, narrando una sua *Histoire d'Orphée*, non manca di avvertire:

> J'ai son lay [d'Orphée] maintes fois vu
> et je l'ai de chief en chief leu.

Il lai d'*Orphée* dunque esistette senza dubbio, poiché Guillaume de Machault ne sfogliò più e più volte le pagine e lo lesse da capo a fondo. Ora il lai francese di Orfeo è perduto; ma ce ne rimane una versione inglese del secolo XIII, intitolata *Sir Orfeo* (1):

> That lay Orfeo is yhote
> Gode is the Lay, swete is the note (2).

Il « lay » di *Sir Orfeo* comincia con un lungo prologo, che espone le origini dei *lais* brettoni e le tradizioni leggendarie di essi. « Noi spesso

---

(1) *Sir Orfeo, ein englisches Feenmärchen aus dem Mittelalter* hgg. von O. ZIELKE, Breslau, 1880. L'apparente forma italiana del titolo ha fatto supporre a F. HINDERS, *Englische Studien*, Heilbronn, 1882, V. 168 e sgg., che la fonte del poemetto inglese non fosse il lai di *Orpheus*, ma un originale italiano, di cui nessuno ha mai saputo nulla. Questa supposizione non ha fondamento, perché il nome *Orfeo* non ha niente che fare coll'Italia, ma deriva da *Orfew* come *Mattheo* da *Matthew*; e si pronuncia *Qrfiò*. Cfr. il bellissimo saggio di G. L. Kittredge in *American Journal of Philology*, Baltimora, 1886, VII, 176 e sgg. e W. HERTZ, *Spielmannsbuch, Novellen in Versen aus dem XII und XIII Jahrh.*[4], Berlino, 1912, p. 357 e sgg.

(2) Questo verso ricorda ben da vicino due passi di Thomas e di Maria; anzi è fatto con un emistichio d'un verso di Thomas e con un emistichio d'un altro verso di Marie de France nel *lai* di *Guigemar*.

Tristan, 845:

> Les mains sunt beles, *li lais bons*,
> dulce la voiz ...

Guigemar, 886:

> *bone en est a oir la note.*

leggiamo — dice questo prologo — e troviamo scritto, come i letterati *(clercs)* ci fanno sapere, i lais da accompagnarsi coll' arpa. Essi son tratti da storie lontane: alcuni trattano di felicità, altri di dolore, e altri parlano anche delle fate; alcuni parlano di inganni, altri di astuzie e altri di cose lontane. Di tutte quante le leggende che si possono udire, queste sono le più belle. Questi *lais* furono scritti in Brettagna (prima inventati e poi pubblicati) intorno ad avventure che capitarono in quei tempi. Di esse i brettoni fecero i '*Lais*'. Quando apprendevano delle avventure, essi impugnavano l' arpa, facevano i lais e davano loro un nome ».

We redyn ofte and fynde ywrite
(as clerkes don us to wite)
the layes that ben of harpyng
ben yfounde of ferly thing;
5 Sume ben of wele and sum of wo,
aud sum of joy and merthe also,
sum of bourdys and sum of rybaudry,
and sum ther ben of the feyrie;
sum of trechery and sum of gyle
10 and sum of happes that fallen by while.
Of alle thing that men may se
most to lowe forsothe they be.
In Brytayn this layes arne ywrite,
(furst yfounde and forthe ygete)
15 of adventures that fellen by dayes,
whereof Brytons made her layes
when they myght owher heryn
of aventures that ther weryn.
They toke her harpys with game
20 maden layes and yaf it name.

Questo prologo di *Sir Orpheo* divenne celebre nella letteratura inglese del secolo XIV e fu citato ogni qualvolta il discorso in un modo o nell' altro cadeva sui lais di Brettagna.

This is one of Brytagne layes
that was used by olde dayes

dice il prologo del *Lay of. Emare*, togliendo a *Sir Orfeo* non solo il concetto, ma anche le stesse rime. E il prologo della *Frankeleyns Tale* di Chaucer ripete (1):

> This olde gentil Bretons in here dayes
> of diverse aventures maden layes
> rymeyed in hir firste Breton tonge;
> wich layes with hir instruments they songe,
> or elles redden hem for hir plesaunce.

I venti versi che formano il Prologo di *Sir Orfeo* furono collocati tali e quali in testa al *Lay de la Freisne*, che è una traduzione dell'omonimo lai di Maria di Francia, composta a Edimburgo tra il 1300 e il 1325 (2). Il fatto di questo prologo, che cambia di nome e di padrone, è molto strano ed è stato giudicato una prova dello scarso valore storico delle notizie che contiene. Ma in Italia nessuno si maraviglierà se due testi popolari antichi quali *Sir Orfeo* e il *Lay de la Freisne* hanno il medesimo prologo; perché questo fatto è comune anche nella nostra letteratura giullaresca del medesimo secolo. Il prologo del cantare di *Bruto di Brettagna* è identico a quello del cantare di *Gismirante*. L'ottava iniziale che forma il prologo dei « cantari » era una formula introduttiva, che non era connessa in modo indissolubile col testo e poteva esserne staccata o riunita secondo le necessità della recitazione in mezzo alla plebe (3).

Ma il prologo di *Sir Orfeo*, che appartiene al

(1) G. Chaucer, *The Canterbury-Tales*, v. 11021-11027.

(2) Ed. da H. Varnhagen in *Anglia*, III, 415.

(3) Cfr. Ezio Levi, *Fiore di Leggende*, Bari, 1914, vol. I, p. 171 e 201.

secolo XIII, ha così evidenti rassomiglianze (1) col prologo dei varî *Lais* di Maria di Francia (che sono più antichi di un secolo) che anche gli storici della letteratura inglese ormai rinunciano alla testimonianza di esso e la riconoscono come un rimaneggiamento recente dei versi della grande poetessa anglonormanna. Del resto l'autore medesimo di *Sir Orfeo* non rimanda con schiettezza a queste sue letture nei libri composti dai *clercs*?

We *redyn* ofte and *fynde ywrite*
as clerkes don us to wite ...

Questa citazione degli antichi « clerkes » conferma e suggella l'altra allusione del lai di *Tyolet* all'opera dei « clercs » di Brettagna:

27 Li preude clercs qui donc estoient
totes escrire les fesoient:
mis estoient en latin
30 et em escrit em parchemin.

V.

« Chantéors » e « contéors ».

Sommario. — Le varie teorie intorno ai lais brettoni: teoria romantica, teoria di Ferd. Wolf, teoria di Gaston Paris, teoria delle « chantefables », teoria di Lucien Foulet. — La scena del lai di *Batolf* nel poema anglonormanno di *Horn et Rimenhild*. — La « remembrance » nei *Lais* brettoni. — Il « lai du Cor » e le leggende brettoni di Caradoc Briesbras. — Le fonti orali e giullaresche. — I giullari ed i cantori brettoni. — Relazioni tra i *Lais* e le « Fables de Bretaigne ».

Nel prologo del suo libro Maria di Francia dichiara che ella ha sentito più volte raccontare dei *lais* e che perciò vuole conservarne il ricordo nelle sue rime. Che cosa fossero precisamente i *lais*

(1) La dimostrazione di queste innegabili analogie è stata data dal prof. Zupitza, *Zum Lay le Freine* negli *Englische Studien*, Heilbronn, 1886, vol. X, p. 41-48.

ella non dice, perché tutti al tempo suo lo sapevano ed era inutile spiegarlo:

> 33 Des lais pensai qu'oïz aveie ...
> Plusur en ai oiz conter
> nes vueil laissier ne obliër.
> Rimé en ai e fait ditié
> 42 soventes feiz en ai veillié.

Noi che veniamo dopo tanto volgere di secoli, oggi ci chiediamo ancora con inesausta sete di verità che cosa erano quei lais e cerchiamo di farcene una rappresentazione precisa. Per fare ciò è necessario raccogliere nelle sue linee essenziali tutto il poderoso sforzo compiuto verso il vero durante il secolo che da poco si è chiuso.

1° Teoria romantica (1815-1834). — Secondo i Romantici i *lais* erano canti narrativi, entro i quali si effondeva il soffio epico degli antichi Brettoni. Per dare un'idea di essi Paulin Paris ricorda i canti selvaggi che i cosacchi intonavano nel 1814 cavalcando senza sella e colla lancia in pugno per le vie di Parigi (1).

L'abate De la Rue, che fu il primo e il più profondo studioso di questa letteratura (2), nel 1834

---

(1) « Voilà donc un fait littéraire bien établi: les lais, récits et chants poétiques des Bretons, furent répandus en France, tantôt dans leur forme originale, tantôt dans une traduction exclusivement narrative par les trouvères et jongleurs français: et cela longtemps avant le XII^{e} siècle ». P. Paris, *Les romans de la Table Ronde*, Paris, 1868, I, 17.

(2) Il primo a studiare di proposito i *Lais* brettoni fu l'abbate G. De la Rue in un discorso letto all'Institut nel 1814 (*Recherches sur les ouvrages des Bardes de la Bretagne Armoricaine dans le M. Age,* Caen, 1815) e poi nei 3 poderosi volumi *Essais historiques sur les Bardes, les jongleurs et les trouvères Normands et Anglo-Normands*, Caen, 1834. In questo ventennio (1814-1834) gli studi provenzali avevano

si chiedeva quali fossero le origini del tesoro di leggende e di miti che forma la materia brettone: fonti cristiano-giudaiche? fonti arabe? fonti normanne? Dopo aver esclusa l'influenza degli Arabi, l'influenza dei chierici e quella degli scaldi normanni, il De la Rue ricorda la storia secolare d'una letteratura che ebbe fiore sul territorio stesso dove echeggiarono i *lais* dei troveri francesi: cioè la let-

avuto una nuova e mirabile fioritura. Francesco Raynonard pubblicava tra il 1816 e il 1821 lo *Choix des poésies originales des Troubadours*; nel 1831 Claudio Fauriel teneva a Parigi il suo celebre corso di Letter. Provenzale; fuori della Francia lo Schlegel pubblicava le *Osservazioni* sulla letter. provenzale (1818) e il Diez i suoi due primi classici volumi sui trovatori (1826-1829). All'abate De la Rue pareva che l'importanza dei Trovatori e della poesia provenzale fosse in queste opere straordinariamente sopravalutata ed esagerata. Animato dal desiderio di opporre alle tradizioni del Mezzogiorno della Francia le tradizioni del Nord, egli cercò di dimostrare che i *trouvères* risalgono alle tradizioni degli *Jongleurs* e che questi non sono altro che gli antichi Bardi Druidici delle Gallie. « Il est étonnant — dice il De la Rue (*Recherches*, I, LIX) — d'entendre les littérateurs modernes nous présenter les troubadours, non seulement comme nos instituteurs, mais même comme ceux de l'Europe latine en fait de poésie dans les langues modernes. Pour expliquer une opinion aussi étrange, il faut dire que ces auteurs se sont copiés les uns les autres sans le moindre examen ». La cultura latina fu in Provenza fittizia e superficiale; nella Neustria profonda e solida anche nei secoli più torbidi (IX e X). I principi fondamentali della poesia romanza (la rima e il ritmo) sono celtici, e non arabi, come i Provenzalisti di allora ammettevano (*Recherches*, I, LXXVIII).

I lavori così ricchi di erudizione e così suggestivi del De la Rue diedero origine a tutta una serie di ricerche nel campo brettone: nel 1820 il Roquefort pubblicava i lais di Maria di Francia dedicandoli appunto al De la Rue (2 voll.), nel 1832 Monmerqué e Michel pubblicavano i lais di *Ignaurès*, di *Melion* e di *Trot*, e nel 1836 usciva la raccolta complessiva *Lais inédits des XII^e et XIII^e siècles*.

teratura dei Bardi Armoricani, Celti e Gallesi. La mitologia dei *Lais* è indigena e per conseguenza celtica. « Depuis le 1ier jusqu' au XIV siècle l'éxistence des Fées et de leurs prodiges fut une croyance généralement admise dans la Bretagne Armoricaine; .... il est par là même impossible de la regarder comme transmise à la France par les Arabes ou par les Normands ... Les Trouvères du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècles vont toujours dans l'Armorique et jamais dans le Nord ni dans le Midi chercher leurs machines poétiques ... Enfin c'est dans les ouvrages des *Bretons* qu'ils avouent en avoir pris et l'idée et la construction. Je dis plus: ils avaient même adopté quelques-unes des règles de leur prosodie ... On cherchera inutilement leurs modèles ailleurs que dans les poésies des Bardes Armonicains; du moins celles des Bardes Gallois parvenues jusq' à nous, nous offrent des pièces de ce genre dès le VIe siècle. Et comme ces deux peuples parlaient la même langue, on ne peut pas douter qu' ils n' eussent la même prosodie et que nos Trouvères ne l'aient adoptée ». (*Recherches*, I, 72). I *Lais* dei troveri francesi del secolo XII e XIII conservano intatte la materia e la forma, ch'erano schiettamente caratteristiche dei *leudi* dei Bardi celti e gallesi. Erano cantati sugli stessi istrumenti, con le stesse melodie e composte con gli stessi intendimenti artistici e letterarî (*Recherches*, I, 48). Insomma i lais brettoni « étaient des poëmes composés dans l' Armorique, en langue armoricaine, renfermant le récit d'une belle action, d'un évènement extraordinaire ou d'une aventure hardie et périlleuse: et c'est de là que ces pièces sont appelées par les trouvères des Lais de chevalerie » (*Recherches*, I, 42).

2° Teoria di Wolf (1841). — Nel 1841 la teo-

ria romantica dei canti epici, o come diceva il De la Rue, dei « lais cavallereschi » *(lais de chevalerie)* aveva una definitiva smentita dalle profonde ricerche di Ferdinando Wolf (1). I lais epici non costituiscono la forma originaria di questi canti, ma anzi essi ne sono la manifestazione più recente (sec. XII); e la loro fioritura fu accompagnata e preceduta da una fioritura di altri lais: cioè dei lais lirici. La parola lai non si riferisce ad una particolare materia epica (araba, normanna o celtica che sia), ma è un'espressione musicale; la parola *lai* si riferisce alla melodia e non all'argomento del canto. I lais dei brettoni erano in origine canti lirici accompagnati dal suono della *chrotta*, erano insomma delle ballate popolari del genere di quelle scozzesi e di quelle spagnuole. Nella storia dei lais bisogna distinguere due periodi: quello più antico dei cantori popolari brettoni (*Volksinger*), e quello più recente dei troveri francesi (*Kunstdichter*), che adattarono alle mode e al gusto della società raffinata del secolo XII le ballate epico-liriche della poesia popolare primitiva. L'ingenuità della poesia druidica a poco a poco fu sostituita dalla galanteria della società cortigiana e cavalleresca; la rude brutalità dei motivi leggendari celtici venne raffinata dallo spirito mistico e ascetico del cristianesimo.

Una prova di questa evoluzione dei lais dalla ballata popolare brettone dei « Volksinger » al poemetto narrativo dei « Kunstdichter » si ha, secondo il Wolf, nella storia del lai di *Laustic*. Se si paragona il lai di Maria di Francia con la ballata popolare *Ann Eostik* compresa nella raccolta dei *Bar-*

(1) F. WOLF, *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841.

zaz-Breiz (1839) si vede benissimo come dal canto primitivo semplice, drammatico e potente Maria abbia tratto il suo poema, atteggiandolo ai costumi cavallereschi del suo tempo (1).

Ma la « köstlische Volksballade » di *Ann Eostik*, sulla quale riposa la teoria di Wolf, fu riconosciuta più tardi (nel 1872) una falsificazione (2), e così venne meno uno dei fondamenti della teoria delle ballate popolari, che del resto rientra nell'ambito delle concezioni romantiche al pari dell'altra teoria dei canti epico-selvaggi dei cosacchi del 1814.

3. Teoria di Gaston Paris (1878). — Gli arpeggiatori brettoni, gallesi e irlandesi giravano per la Francia cantando sull'arpa e sulla rota dei canti (*lais*). Ma il pubblico che molto amava la

---

(1) F. Wolf, *Ueber die Lais*, p. 238.

(2) La raccolta dei *Barzaz-Breiz* (1839) ha tutta una lunga storia, che spiega molte delle teorie che tennero il campo della Filologia Romanza al tempo dei Romantici. Nessuno dei medievalisti aveva mai supposto l'esistenza dei canti popolari brettoni, quando nel 1838 fu pubblicata a Londra la prima versione inglese dei *Mabinogion*, opera di Carlotta Guest. Tre anni dopo (1841) Alberto Schulz collo pseudonimo di San-Marte traduceva in tedesco queste leggende brettoni: *Die Arthur Sage und die Märchen des Rothen Buches*. L'anno dopo (1842) H. de la Villemarqué le traduceva in francese col titolo: *Les romans de la Table Ronde et les contes des Anciens Bretons*. Ma il De la Villemarqué, invece di confessare il suo debito verso Lady Guest, spacciava la traduzione come una raccolta di canti originali, e la accompagnava di un bizzarro commento tutto ispirato alle teorie romantiche che dopo Herder imperavano nel pensiero Europeo (cfr. I. Loth, *Deux nouveaux documents pour servir à l'étude de Barzas-Breiz* in *Revue Celtique*, XXVII, 343; XXVIII, 122). Le falsificazioni di H. de la Villemarqué furono rivelate da F. M. Luzel, *De l'authénticité des chants de Barzas-Breis* (1872); ma intanto, durante questo trentennio, tutta la critica se ne era imbevuta, con quanto danno per la storia del progresso scientifico del secolo XIX, ognuno può immaginare.

melodia di quei canti, e la comprendeva benissimo perché la musica è un linguaggio universale, non comprendeva punto le parole di essi. E allora alcuni poeti francesi e specialmente anglonormanni, che conoscevano i dialetti celtici, ebbero l'idea di raccontare nella forma abituale della poesia narrativa (la coppia di versi ottonari) il *libretto* dei « lais » (1).

« La forme de ces lais narratifs, qu'il ne faut pas confondre avec les lais purement lyriques, est toujours de vers de 8 syllabes rimant par paires ... Cette forme ne paraît guère s'accomoder au chant; cependant Roquefort a déjà remarqué que le lai de *Graelent* dans le ms. B. N. fr. 7982[2] (auj. 2168) présente une portée de musique (elle n'a pas été notée) au-dessous du premier vers de chaque paragraphe. Il est donc possible qu'on ait essayé, par souvenir de leur origine musicale, de chanter quelques-uns de nos lais narratifs; mais en général il n'en dut pas être ainsi, et en tout cas, la mélodie qu'on leur adaptait ne devait ressembler en rien à la mélodie bretonne originale » (2).

È questa la teoria seguita anche dal Bédier nel *Roman de Tristan* (1905). Nelle corti anglo-normanne, dove si mescolavano le due aristocrazie dei vincitori e dei vinti, i giullari brettoni cantavano i loro canti sull'arpa (*lais*) dandone uno « scenario » o commento in francese o in inglese. Se nel castello predominava l'inglese, parlavano inglese, se invece il signore era francese, parlavano francese. Questa consuetudine dei giullari brettoni può spiegare i titoli bilingui o trilingui (brettone, inglese e francese) di alcuni racconti di Béroul e di alcuni lais di Maria di Francia (*Lovendrinc,* Vin-erbé — *Garwulf,* « *Bisclavret* » Loup-garou — *Gotelef,* Chièvrefueil — *Nightegale,* « *Laustic* », *Rossignol*).

---

(1) G. Paris, *Le lai de l'Epervier* in *Romania*, VII, 2.
(2) G. Paris, *Lais inédits* in *Romania*, VIII, 33.

4. Teoria delle « Chantefables » (1891-1900). — Fu proposta per la prima volta dal Bédier nel 1891 (1). I lais erano dei canti epici (De la Rue), delle ballate popolari (Wolf), dei libretti di melodie celtiche (Paris)? Niente di tutto questo. I *lais* erano dei canti ispirati da qualche avvenimento drammatico, che prima o dopo l'esecuzione di essi doveva venire esposto ordinatamente in prosa da un novellatore. Maria di Francia tiene nettamente distinti i due elementi di questa forma d'arte: il *lai* musicale e il racconto novellistico (*conte*, *aventure*).

> les cuntes que jo sai verais,
> dunt li Bretun unt fait les lais,
> vus cunterai asez briefment.
> *(Guigemar).*
> Une aventure vus dirai
> dunt li Bretun firent un lai.
> *(Laustic).*

Il lai era dunque una cosa complessa: il canto di una melodia e l'esposizione di un'avventura. Era press'a poco quel componimento che si chiamò « chantefable » e di cui *Aucassin et Nicolette* è un bellissimo e squisito modello (2). Anche il *Roman de la violette*, tutto costellato com'è di canzoni li-

---

(1) I. Bédier, *Les lais de Marie de France* nella *Revue des Deux Mondes*, vol. CVII, p. 826-863.

(2) Si noti che la « Chantefable » di *Auc. et Nicol.* è contenuta nello stesso cod. Parigino (B. N. 2168) che racchiude anche i *Lais*, e che *Graelent* ha le righe pronte per la notazione musicale, tal quale come *Aucassin.*

L'origine celtica della « chantefable » fu combattuta da W. Meyer-Lübke, *Zum Aucassin* in *Zeitschrift f. Rom. Philol.* XXXIV (1910), p. 518. Il Meyer-Lübke vuol vedere in quella « chantefable » piuttosto l'imitazione dei canti liturgici e dei misteri ecclesiastici.

riche, può darci un'idea di queste cantafavole giullaresche mescolate di poesia e di prosa:

E s'est li contes biaus et gens
que je vous voel *dire et conter*
quar on i puet *lire et chanter.*

A questa acuta teoria recava poco dopo il contributo di nuove prove e di una ricca documentazione uno dei più geniali medievalisti del secolo XIX, Guglielmo Hertz (1). « Chanter et conter » — « Sagen und Singen » sono parole sorelle in tutte le lingue europee, perché sono l'espressione di due atti originariamente indissolubili. Presso tutti i popoli ogni recitazione popolare procede così: il giullare racconta una novella in prosa e quando è giunto alla fine, egli riprende il racconto in versi, rielaborando con la vivacità drammatica propria della poesia, la materia narrativa della prosa precedente. Tale era l'epica celtica (2); e che tali fossero anche i *lais* di Brettagna ci è affermato dallo stesso Chaucer: parte in prosa e parte in versi, in parte eran detti, in parte cantati.

---

(1) W. HERTZ, *Spielmannsbuch*[4], 1912, p. 49.

(2) La parola *lai* risale al celtico (irlandese) LAID o LÔID, il cui *d* finale si pronuncia *f.* Si conosce uno di questi *laid* irlandesi, ed è l'epopea *Seirlinge Chouculain* (la malattia di Cuchulain) di cui si ha un ms. dell'anno 1100. Ebbene: questo antichissimo LAID di *Cuchulain* è scritto in prosa; ma in esso sono frequentemente intercalate delle liriche, come nella « chantefable » francese di *Aucassin et Nicolette* (cfr. H. d'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Lai* in *Romania*, VIII, 421 e sgg.).

L'irlandese *láid* ha un etimo che è evidentemente imparentato con quello del latino *laudem* e con quello del germanico *lied.* Invece dell'irl. *láid*, il Paris (*Romania*, XIV, 606) propone un etimo germanico, cioè il sassone *lâg* (at. *leich*). Ma questa opinione non trovò favore; cfr. W. MEYER-LÜBKE, *R. E. W.*, n. 4854.

Teoria del Foulet (1). — Il Foulet riprende la teoria romantica di Ferd. Wolf, ma procede « dans la même voie que Wolf, plus loin que lui. Non seulement lai signifiant chanson n'est pas postérieur dans le temps à lai signifiant conte, mais il lui est antérieur; nous avons là le sens ancien et original du mot. L'autre n'est qu' un derivé ».

Il lai era semplicemente una melodia da eseguirsi sulla rota e sull'arpa, e non aveva nulla di poetico e di letterario. Era una pura espressione musicale e appunto per questo si applicava anche ai suoni che esulano dai limiti dell'umanità: per esempio al canto degli uccelli. Il *Breviari d'amor* (v. 17103) cita i lai della rondine (« lais de l'irendola »); Dante cita (*Inf.* V, 46) i lai delle gru, e, forse desumendo l'espressione dal Provenzale, anche i lai delle rondini (*Purg.* XI, 13):

> Nell'ora che comincia i tristi lai
> la rondinella presso alla mattina ...

« Ces mélodies furent-elles jamais chantées (en dehors des pays celtiques) sur des paroles bretonnes? C'est possible, mais aucun témoignage ne le prouve. En tout cas c'est l'air qui charmait et non les paroles ».

Maria di Francia, quando cominciò a comporre quei suoi racconti fantastici che intitolò *Lays*, volle ricordare nel prologo e nell'epilogo di essi quelle melodie brettoni che erano popolari, solamente per un vezzo fantastico, e cioè « pour piquer la curiosité du public ». Del resto alcuni dei suoi racconti non hanno nulla di celtico; e bisogna rinunciare

(1) M. Foulet, *Marie de France et les Lais Bretons*, nella *Zeitschrift*, XXIV, 301.

a scoprire le origini nei miti e nelle leggende di quel popolo misterioso e sventurato. Maria è la creatrice di questo genere; gli autori dei *lays* anonimi sono degli imitatori più tardi (fine del secolo XII e principio del sec. XIII). Un imitatore è pure Thomas, il quale sotto l'influenza di Maria e per piacere ai lettori di Maria s'ingegna di sviluppare i rapidi accenni ai *lais* contenuti nella raccolta di Maria e crea così le belle scene della leggenda di Tristano che abbiamo esaminate (Goffredo, VI, XIX, XXX). Gli accenni ai *Lais* contenuti nella raccolta di Maria di Francia non sono dunque l'eco di una realtà ben viva ai tempi della scrittrice, ma sono degli espedienti artistici creati dalla fantasia dell'artefice. Thomas, che scriveva quando il successo di Maria durava ancora, accoglie questo « elemento d'attualità » e ne trae partito. Ecco dunque una tradizione letteraria, una moda stilistica ben stabilita. In tutte queste opere, nelle quali molte generazioni di studiosi avevano cercato le traccie della verità storica, non si trovano dunque altro che imitazioni palesi, abili manipolazioni compiute da scrittori che volevano produrre un certo effetto sui lettori ed erano ben coscienti dei mezzi che adoperavano (1).

La storia dei *Lais*, che ci pareva così misteriosa, è chiara e semplice: i lais sono una creazione fantastica compiuta verso il 1170 da una scrittrice geniale; la loro storia è la storia stessa dell'influenza

(1) « Thomas a exploité Marie » (*Zeits*. XXXII, 288). « Sous l'influence de Marie, Thomas va s'ingénier à développer cette rapide indication [di Maria] ». (*Zeits*. XXXII, 257). « Là aussi [nelle opere di Maria e di Thomas] on découvre une tradition littéraire, des imitations avouées, des manipulations habiles, des écrivains soucieux de produire un effet et trés conscients de leur art » (*Zeitschr*. XXXII, 287).

che Maria di Francia esercitò sui suoi contemporanei e sulla generazione successiva. Dove credevamo fosse uno dei più ardui problemi di storia letteraria, ivi è semplicemente la limpida irradiazione di una trovata geniale.

Ma al tempo di Maria di Francia giravano per le corti inglesi e francesi i giullari brettoni che cantavano i *lais*. Non c'è bisogno di ammettere questa dipendenza di Thomas da Marie, dal momento che l'uno e l'altra potevano udirli e vederli e, senza sapere l'uno dall'altra, potevano trarne notizie ed elementi artistici per i *Lais* e per il poema di *Tristan*. Maria stessa rinvia i suoi lettori a questi lais giullareschi, col tono semplice di chi allude a una verità, che è in dominio pubblico, a un fatto quotidiano e consueto della vita contemporanea:

883 De cest cunte qu'oi avez
fu Guigemar li lais trovez
que hum dit en harpe e en rote.
Bone en est *a oïr* la note.
(Guigemar).

« Nous craignons, scrive il Foulet (1), que ce ne soit une illusion de chercher des conteurs bretons autour de Marie et de Thomas et nous avouons n'avoir à cette date tardive trouvé aucune trace de leur activité ». Il Foulet ha dimenticato quel celebre passo di Pierre de Blois († 1200), tante volte citato nella storia delle leggende brettoni: « Saepe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, *joculatorum cantilenis* describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis et per omnia gratiosus. Recitantur etiam pressurae vel injuriae eidem crude-

(1) *Zeitschr.* XXXII, 289.

liter irrogatae, sicut de Arturo et Gaugano et Tristanno *fabulosa quaedam referunt histriones, quorum auditu* concutiuntur ad compassionem audientium corda et usque ad lacrimas compunguntur » (1). Ma com'erano recitate queste pietose leggende che movevano al pianto con la loro pietà?

La scena della recitazione dei *lais* è posta in azione con evidenza drammatica nel poema anglonormanno di *Horn et Rimenhild*, che è contemporaneo a Maria di Francia e al *Tristan* di Thomas (1170). Alla presenza del cavaliere Horn, che ella ama in segreto, la fanciulla Lenburc suona l'arpa con grande maestria. Poi l'arpa passa nelle mani di Guffer, poi di altri e di altri ancora, tutto intorno (2):

2817 A Guffer en apres fud la harpe bailliée,
e del lai qu'il i fist fud la note excutée.
Loé l'unt, quant l'out fet trèsqu'a la definée.
Tut et renc en apres fud la harpe livrée,
a chascun pur harper fud lores cummandée:
e chascun i harpa a plosors bien agrée.
A cel tens sorent tuit harpe bien manier
2824 cum plus fu gentilz hom et plutz sot del mester.

Ed ecco; alla fine l'arpa capita delle mani di Godmond, che è maestro nell'arte del canto:

2825 Venuz a Gudmod le deduit del harper.
Or li dient trestuit ne sen face preier,
kar il veeient tresbien qu'il se veut excuser,
escundire nes vout nel tendront a lanier.

---

(1) Petri Blesensis *De confessione* (1175 c.) nella *Patrol. Latina*, CCVII, col. 1088, cit. in *Romania*, XV, 547.

(2) *Das anglonormannische Lied vom wackern Ritter Horn* hgg. von R. Brede und E. Stengel, 1883 [*Ausgaben u. Abhandlungen*, VIII], p. 152.

Ogni resistenza è vinta; ecco venuto il momento solenne:

Lors prent la harpe a sei qu'il la veut atempTer.
2830 Deus! Ki dunc l'esgardast cum la sout manier
cum ces cordes tuchout, cum les feseit trembler,
a quantes feiz chanter as quantes organer,
del armonie del ciel li pout remembrer!
Sur tuz homes ki sunt fet cist a merveiller.
2835 Quant ses notes ot fait, si la prent a munter
e por tut autre tuns les cordes fait soner.

Dopo il preludio, viene il canto: è il *lai de Batolf*.

E quant il out issi fait, si commence a noter
le lai dunt or ai dist de Batolf haut e cler,
si cum sunt cil Bretun d'itiel fait costumier.
2840 Apres en l'estrument fet les cordes suner
tut issi cum en voiz l'aveit dit tut primier.
Tut le lai lur ad fait, ni vout rien retailler.
E, Deus!, cum li oianz le porent dunc amer!
Dameisele Lemburc ne se poet plus celer,
2845 nen deist sun talent qu'il voille escuter.

Questa preziosa scena dell'antichissimo poema di *Horn* fu ravvicinata giustamente alle scene consimili di Goffredo di Strasburgo, nelle quali Tristano è rappresentato in atto di sonare sull'arpa i lais di *Gurun*, di *Graelent* e di *Tisbé*. La rassomiglianza è così precisa e così singolare, che alcuni critici ne deducono che il trovero anglonormanno Thomas, l'autore di *Horn*, deve avere imitato l'altro trovero Thomas, autore del *Tristan* (1). Naturalmente il Foulet accetta con entusiasmo que-

(1) È questo l'avviso di W. H. SCHOFIELD, *The Story of Horn and Rimenhild* nelle *Publications of the Mod. Lang. Association of America*, vol. XVIII (1903), p. 60.

Un tempo si credeva che l'autore di *Horn* fosse la medesima persona dell'autore di *Tristan*; ma W. SÖDERHJELM, *Les auteurs de Tristan et de Horn* nella *Romania*, XV (1886), 574, ha dimostrato che l'identificazione è poco probabile.

sta conclusione che lo sbarazza da una testimonianza così importante (1): « prenons garde d'attribuer une valeur documentaire trop certaine à des détails qui ne sont que l'écho d'une mode littéraire ». Che cos'era il lai di *Batulf*? Prima della scena famosa di questa esecuzione di *lais*, Lemburc stessa ci parla di questa opera: ella lamenta (v. 2781-2787) di aver dimenticato la metà del lai di Batolfo, « la cui memoria valeva certo di più della più illustre città »:

2788 A Deu, — dyt dan Guffer — sire de Majesté!
Cum le purrei oïr, ke l'ousse escuté!
E quil fist, bel soer, savés en verité?
— Oil — coe dit Lemburc — tut m'est bien recunté:
Batolf le fiz Hunlaf, rei de nobleté,
ki en Bretaigne maint, ke s'est sun herité,
2794 le fist de sa sorur, Rimel od la grant beanté.

Batolfo era dunque principe ereditario della corona di Brettagna, figlio del re Hunlaf (Anlaf?); e aveva fatto il lai in onore della sorella Rimel, la bellissima innamorata di Horn e per ricordare gli amori di essa con Horn. Queste notizie appaiono del tutto fantastiche al Foulet, il quale anche questa volta non vuol riconoscere nell'accenno all'antichissimo lai altro che una fantasia dell'autore di *Horn*, ispirata dall'imitazione dei lais di *Guirun* e di *Graelent* citati da Thomas (2). « Que faut-il penser

(1) L. Foulet, *Marie de France et la légende de Tristan*, p. 258.

(2) La fonte di questo passo di *Horn* è, dice il Foulet, la scena di Goffredo di Strasburgo, dove si rappresenta Tristano arpeggiatore (v. 3544-3573) o meglio il capitolo del *Tristan* di Thomas, che è perduto e doveva corrispondere ad essa. Io non condivido questa opinione perché dove mancano i testi, ivi si arresta rigorosamente la mia critica. Io mi rifiuto di pronunciare un giudizio, e un giudizio così delicato com'è quello delle fonti, intorno a un testo che non conosco, e non so neppure con certezza se sia mai esistito!

du lai de *Batolf*? Ne serions-nous pas là aussi en présence d'une fiction? Ce la ne me semble guère douteux. Pour en juger autrement il faudrait d'abord prouver que Batolf, l'auteur supposé du lai, a jamais existé ». Ma l'esistenza di Batolfo e del *lai Batolf* è stata provata dallo stesso Schofield col testo di Goffredo di Monmouth alla mano. Ecco il racconto dell'*Historia Regum Britanniae* (IX, 1):

« Arturus Colgrinum fugientem insecutus est, ingressumque intra Eboracum (= York) obsedit. Audita itaque fratris sui fuga, Baldulphus cum sex milibus virorum obsidionem petivit ut ipsum inclusum liberaret. Erat autem tunc ipse quando frater pugnaverat, expectans adventum Cheldrici ducis juxta maritima, qui eis ex Germania in auxilium venturus erat ».

Baldulfo di notte si mette in cammino per raggiungere il fratello sconfitto, ma alla sua volta è attaccato e sconfitto dalla cavalleria del re Artù; e allora decide di ricorrere a uno strattagemma per parlare segretamente col fratello assediato e stabilire con lui un comune piano di guerra.

« Cum ergo alterius modi aditum non haberet, rasit capillos suos et barbam, cultumque ioculatoris cum cythara cepit. Deinde intra castra deambulans, modulis quos in lyra componebat, se cytharistam exhibebat. Cumque nullis suspectus esset, accessit ad moenia urbis paulatim ceptam simulationem faciens. Postremo, cum ab inclusis compertus esset, tractus est funiculis intra muros et ad fratrem conductus; ex tunc viso germano, osculis et amplexibus desideratis sese refecit » (1).

Anche nel *Brut* di Wace (1155) si racconta la medesima storia esposta da Geoffrey: Baldolf volendo penetrare nel castello di Jork, dove suo fratello era

(1) Goffredo di Monmouth, IX, 1, ed. San-Marte, p. 122.

assediato da Arturo, si traveste da giullare e canta dei lais (1):

9336 Al siège ala comme jouglère
si fainst que il estoit harpère.
Il avoit pris à chanter
et lais et notes à harper ...
Bien sambla lécéor et fol,
9345 une harpe prist à son col.

Il « Baldolf » di Wace e di Geofrey, che contraffatto da arpeggiatore entra in una rocca assediata, è ben verosimilmente tutt'uno col « Batolf » di *Horn*, che canta dei lais, che sono poi divenuti celebri per tutta l'Inghilterra. Anzi lo Schofield suppone che Geoffrey di Monmouth abbia avuto presente addirittura l'originario *lai* di Batolfo, cioè una ballata popolare brettone. Egli fa acutamente osservare che il romanzesco travestimento di Batolfo per penetrare nel castello di Jork offre delle somiglianze molto singolari con altre leggende brettoni raccolte dai troveri; lo strattagemma di Batolfo è identico allo strattagemma di Horn per penetrare senza essere riconosciuto nel castello di Fikenhild e allo strattagemma di Tristano per penetrare, dopo il bando inflittogli dallo zio, nella corte di Isotta la bionda.

Il travestimento di Batolfo era dunque uno dei *motivi* più diffusi della poesia popolare dei Brettoni.

Se è così, anche in questo caso i rapporti tra i testi (*Horn* e *Tristan*) sono proprio il contrario di quello che suppone il Foulet. Se vi è un imitatore, questo doveva essere l'autore di *Tristan*, che è meno vicino al testo di *Brut*. Certo il trovero Thomas che ha scritto l'arcaica canzone di

(1) Ed. Leroux de Lincy, II, 43.

gesta di *Horn et Rimenhid* ebbe delle fonti; ma queste sono fonti arcaiche, come era arcaica la materia del poema. La fonte dell'episodio del lai di *Batolf* dev'essere il romanzo di *Brut* di Wace, la cui data (1155) ci riconduce violentemente almeno tre lustri addietro ai tempi del romanzo di Thomas (1170). Eccoci dunque ripiombati nelle profonde voragini delle tradizioni brettoni!

« Les lais » — dice Maria nel *Prologo* della sua raccolta (v. 35-39) —:

> ... pur remembrance les firent
> des aventures qu'il oïrent
> cil ki primes les comencierent.
> Plusur en ai oïz conter.

Anche in altri luoghi della sua raccolta Maria di Francia ritorna sull'argomento dell'origine dei lais, per spiegarci da chi e come fosser fatti. Ecco nel prologo dei lai di *Equitan* delle altre dichiarazioni che sono ben limpide e chiare:

> Mult unt esté noble barun
> cil de Bretaigne, li Bretun.
> Jadis suleient par pruësce
> par curteisie e par noblesce
> 5 des aventures que oeient
> ki a plusurs gens aveneiet
> faire les lais pur remembrance
> qu'um nes meïst en ubriance.

Questo concetto della *remembrance* di un fatto giocondo o doloroso, ma sempre singolare e drammatico, ritorna costantemente in ciascuno dei *lais* di Maria di Francia. In *Chièvrefueil* (111-113):

> Pur les paroles *remembrer*
> Tristram ki bien saveit harper
> en aveit fet un nuvel lai.

e in *Chaitivel* (201-303):

> Pur ceo que tant vus ai amez
> vueil que mis doels seit *remembrez.*
> De vus quatre ferai un lai.

in *Bisclavret* (313-318):

> L'aventure qu'avez oïe
> veraie fu, n'en dutez mie.
> De Bisclavret fu fez li lais
> *pur remembrance* a tuz dis maiz.

Le medesime parole, limpida espressione di un concetto preciso e determinato, sono ripetute anche negli altri *lais* che sono estranei alla raccolta di Maria, e sempre colla piena e sicura coscienza del loro valore:

> 1102 Li auncien *par remembrance*
> firent un lai de sa victoire
> *(Haveloc).*

Il lai è un canto fatto « *pur remembrance* » di un avvenimento (di un'*aventure*). Per « rimembrare » la gioia Tristano compone il lai del caprifoglio, per rimembrare il dolore la dama di *Chaitivel* compone il lai dei Quattro duoli, per « rimembrare » il piacere d'una caccia Guglielmo il Conquistatore fa comporre il lai della Spiaggia (1).

---

(1) Non abbiamo di questo lai altro che la versione norvegese in prosa compiuta per ordine del re Haakon Haakonsön (*Strengleikar*, 67). Dopo aver domato una rivolta dei Normanni, Guglielmo il Conquistatore ritorna a Barfleur, dove era ormeggiata la sua flotta pronta a far vela per l'Inghilterra. Egli rimane un giorno nei boschi della spiaggia di Barfleur in caccie e in diporti; *per rimembranza* della buona giornata passata a Barfleur egli manda il suo migliore

Il lai non è dunque una pura melodia — canto di rondine, canto di gru — ma è un canto che si riconnette a una leggenda ben definita, a una memoria precisa, a un'avventura singolare, della quale esso ha l'ufficio di tramandare la memoria: la *remembrance*. Ecco ancora un limpido elemento tradizionale. Dalla leggenda epica primitiva si trae il canto lirico; nulla ci autorizza a supporre la formazione inversa.

Del resto il canto non può essere pura melodia, come vuole il Foulet, ma richiede sempre l'accompagnamento di parole modulate. Il lai è la melodia dell'arpa, ma è anche il verso che accompagna la melodia. Non conosco melodie vuote di ispirazione, vuote di significato, che non si connettano a un fatto, a una leggenda, a un sentimento; e tali non erano certo i lais degli arpeggiatori brettoni. I *Lais* sono non soltanto un fatto musicale, ma anche un fatto poetico e letterario, con tradizioni, con leggi proprie, che si spiegano con la storia della letteratura e non altrimenti (1). Maria

---

arpeggiatore alla Donna Rossa di Brettagna, famosa nell'arte dei *lais*, perché ella componga un nuovo lai con nuova melodia. La Donna Rossa lo preparò e lo insegnò all'arpeggiatore, il quale lo ripeté a Guglielmo il Conquistatore con suo grande diletto. « Il lai della spiaggia di Barfleur è conosciuto da tutti e non v'è Regina, Duchessa o Damigella che non l'abbia caro ».

Mi sia permessa un'osservazione. Anche in questo caso il lai è composto da una donna di Brettagna: la « Donna Rossa ». La squisitezza femminile, che noi ammiriamo nei *Lais* di Maria di Francia, aveva dunque dei precedenti nella storia misteriosa ed oscura dei lais di Brettagna?

(1) Del resto che i lais fossero liriche con un loro proprio contenuto intellettuale o sentimentale, e non pure melodie, ci è provato dall'antica testimonianza di Venanzio Fortunato, che è stato spesso citata, ma poche volte meditata e valutata come la sua importanza richiede. Il primo a richiamare

di Francia ha sempre cura di riconoscere il sentimento animatore del lai: ora è un lai di gioia, ora di pena e dolore, ora di amore vittorioso.

> De lur amur e de lur bien
> firent un lai li ancien.
> (*Milun*, 531).
> un lai en firent
> de la peine et de la dolur
> que cil sufrirent pur amur.
> (*Jonec*, 560-2).

---

l'attenzione su di essa fu l'abbate De la Rue, *Essais sur les Bardes*, Caen, I, 45, l'ultimo W. I. Courthope, *Hist. of Engl. Poetry*, Londra, 1906, I, 116. Venanzio Fortunato (nato a Ceneda tra il 530 e il 560 e † nell'a. 600) viaggiò a lungo nelle Gallie e visse in Austrasia alla corte di Sigeberto. Uno dei più notevoli tra i suoi *Panegirici* è quello del Duca Lupo, uomo di stato della corte di Sigeberto d'Austrasia; in esso si leggono questi versi:

> 63 Romanus lyra, plaudat tibi barbarus harpa
> Graecus Achilliaca, crotta Britanna canat.
> Illi te fortem referant, hi jure potentem
> illi armis agilem praedicent, iste libris
> et quia rite regis quod pax et bella requirunt,
> 70 judicis ille decus concinat, iste ducis.
> Nos tibi versiculos, dent barbara carmina *leudos*;
> sic variante tropo *laus* sonet una viro.

(Venantii Fortun. *Opera Poetica* in *Monum. Germ. Histor.* Auct. Antiq. IV, I, Berlino, 1901, p. 163). L'ultimo distico credo si debba interpretare: « Noi ti [rechiamo] dei versetti, le poesie barbare dei Galli ti rechino dei *leudos* (lais); così con varia melodia risuoni una sola lode di un tal uomo ». Se l'interpretazione è esatta, già nel secolo VII i *lais* avrebbero avuto un loro preciso e ben definito contenuto poetico. Anche in un'epistola Venanzio Fortunato parla dei *leudi* (lais?) che i Galli facevano risonare sull'arpa. « Ubi [= in Gallia] tantundem valebat raucum gemere quod cantare apud quos nichil disparat aut stridor anseris aut canor oloris, sola saepe bombicans barbaros *leudos* harpa relidens ». (Ed. Leo, p. 2).

I *leudi* (*lais*) erano dunque non soltanto una melodia musicale, ma un componimento letterario capace di esprimere dei sentimenti ed anche degli argomenti storici, quali sono le lodi del duca Lupo di Austrasia.

Pur la joie qu'il ot eüe
en aveit feit un nuvel lai.
(*Chievr.*, 107).

Nessuno mi farà credere che quella gioia, che quel dolore, che quell'amore non cercassero con irresistibile potenza di essere rivelati, oltre che nella musica e prima che nella musica, anche nella più semplice delle espressioni che all'uomo sono concesse: la parola.

La « remembrance » che è l'elemento essenziale dei *lais* di Maria di Francia, lo è pure di uno dei più bizzarri componimenti del secolo XII: il *lai du Cor.* Anche questo lai ha origine da un canto intonato in « rimembranza » di un'*avventura* singolare accaduta in tempi lontani.

Nella città di Karlion re Artù festeggiava la pasqua banchettando con 30000 baroni, quando gli si presentò un paggio recante un mirabile corno, dono del re di Moraine. Il re esamina il corno fatato e vi trova una iscrizione che dice: « Questo vi fa sapere Mangouns di Moraine, il biondo: questo corno è opera di una fata. Colui che vorrà bere in questo corno deve possedere una moglie perfettamente fedele in pensiero come in fatto. Se essa ha mancato anche minimamente alla sua fede, il contenuto del corno si rovescierà su colui che berrà, senza riguardo per la sua fama o per la sua nobiltà, e inonderà le sue vesti, fossero pure costate mille marchi. Fino ad ora, di qui a Montpellier, nessun cavaliere, che fosse ammogliato, ha potuto bere in questo corno ».

Baldanzosamente Artù mette il corno alle labbra, ma il vino si rovescia sulle sue vesti e lo inonda fino ai piedi; e così accade ad Anguissan re di Scozia, al re di Cornovaglia, al re Goher,

al re Glovien, a Kadoin, al re Loth e a duc re d'Irlanda. Il re, vedendo che il vino si rovesciava sopra tutti, ritrovò il suo buon umore e perdonò a Ginevra; poi volle che il corno fosse dato a tutti i cavalieri.

Lo prese sorridendo un cavaliere che durante la scena si era comportato in modo più nobile e serio di tutti gli altri; egli si chiamava Garadoc e aveva in moglie la sorella di Galaad, nata a Cirencester. Ella sedeva alla sua sinistra ed era molto bella: nessuna dama, neppure la regina, la uguagliava in bellezza. Ella guardò Garadoc sorridendo e senza mutare colore, come se dicesse: « Per nulla al mondo vorrò avere altro marito. Una donna buona e pia dovrebbe essere come la tortora che non sceglie mai altro compagno che il suo ». Garadoc con cuore leggero si alza in piedi e levando il corno colmo di vino rosso disse al re: « Alla vostra salute! » Il corno era profondo, ma egli bevve tutto il vino in un sol sorso; e molto se ne compiacque.

— Garadoc, disse il re Artù, voi siete nobile e prode; voi avete davvero tutto bevuto: più di cento ne sono testimoni. Voi possedete Cirencester. Sono più di due anni che vi ho tolto questo feudo, ma ora non voglio più sottrarlo nè a voi nè ai vostri figli. E per meglio ricompensare la fedeltà di vostra moglie, vi donerò il corno che vale cento libbre d'oro. — Signori, questo lai ha trovato Garados che l'ha fatto:

> 577 Seignors, cest lai trova
> Garados qui fait l'a.

Ecco un nuovo lai, compiuto *per rimembranza* di una lieta avventura com'era quello che Guglielmo il Conquistatore ordinò alla Donna Rossa in memoria delle cacce di Barfleur.

« Signori, quelli di voi che andassero a Cirencester in un giorno di festa, potrebbero vedervi il mirabile corno, del quale vi ho raccontato la storia secondo il racconto d'un abbate. Così si provò il corno a Carlion. Garadoc lui stesso, l'eroe dell'avventura, ne fece un *lai* brettone, ed io, Robert Biquet, ho potuto farvi intendere in buon francese quel suo *lai* » (1).

Seignors cest *lai* trova
Garados qui fait l'a.
Qui fust a Cirencester
580 a une halte feste,
la porreit il veeir
icest cor tot por veir:
ço dit Robertz Biquez
qui molt par set d'abez.
Par le dit d'un abé
a cest conte trové.
Qu'issi esprova l'on
588 cest cor a Carlion.

Questo componimento di Robert Biquet ha tutti i caratteri essenziali che sono propri dei lais, secondo le testimonianze ben chiare e sicure, che Maria di Francia ci offre: esso è un canto di gioia composto dal protagonista di una lieta avventura a perenne ricordo di essa: « pur remembrance

---

(1) Il *lai du cor* è racchiuso nel cod. Digby LXXXVI della Bibl. Bodlejana di Oxford. Fu edito nel 1841 da F. WOLF, *Ueber die Lais* cit., p. 327 poi nel 1888 da FRID. WULF, *Le lai du cor*, Lund-Parigi (Welter ed.) e per ultimo a Strasburgo nel 1907 da HEINRICH DÖRNER, *Roberts Biquet's* « Lai du cor » *mit einer Einleitung über Sprache u. Abfassungszeit* (Diss. Univ.).

qu' un ne meist en ubriance » (1). E l' importanza di questo documento è capitale per la storia dei *lais* brettoni, perché esso ci riconduce almeno mezzo secolo avanti i tempi di Maria di Francia e di Thomas. Esso è opera di un trovero (Robert Biquet), che viveva in Inghilterra tra il 1100 e il 1125 (2); ed è forse il più antico documento della letteratura anglonormanna. Ebbene: in un periodo così arcaico i caratteri stilistici e poetici del lai sono ormai stabili e sicuri, e non differiscono punto da quelli delle opere composte verso la fine del secolo XII. L' unica diversità è nel metro, perché il *lai du cor* è in versi senari; ma già nel prologo e altrove manifesta una irresistibile tendenza alla misura ottonaria, la quale trionferà più tardi sotto l' influsso della poesia narrativa e « courtoise » di Wace, di Chrétien de Troyes e di Thomas. Il prologo del *lai du cor* è press' a poco uguale a quello del fableau del *Mantel Mautaillé* (3).

---

(1) Nella sua dissertazione il FOULET (*Zeits.* XXIX, 55) dichiara di non curarsi del *lai du cor* perché « ce n' est pas un lai breton; il n' en a aucune des caractéristiques » dimenticando che l' autore stesso ci dice:

> Seignors, cest lai trova
> Carados qui fait l' a.

(2) Tale è la conclusione che il Dörner trae dal suo esame linguistico del *Lai du cor*.

(3) Bisogna notare che il fableau del *Cort Mantel* prende il nome di lai in un importante codice (cfr. F. VOLF, *Ueber die Lais*, p. 342) e che, come gli altri lais brettoni, è tradotto in norvegese col nome di *Moettul-Saga*; cfr. G. CHEDERSCHIOELD e FRID. WULF, *Versions Nordiques du Mantel Mautaillé*, Lund, 1877. Il Wulf, che nel 1885 ha dato un' edizione critica del *Mantel* (F. A. WULF, *Le conte du « Mantel » texte français des dernières années du XIIe siècle* in *Romania*, XIV, 343) inclina a credere che il *Mantel* sia veramente un lai, anzi uno dei lais della raccolta di Maria di Francia.

Questo scambio è un nuovo indizio dell'originanaria popolarità di questo lai, e delle recitazioni giullaresche che esso ebbe nel secolo XII. Nella letteratura inglese i due lais di *Sir Orfeo* e di *Fraisne* hanno il medesimo prologo; nella letteratura italiana i due cantari di *Bruto di Brettagna* e di *Gismirante* hanno la medesima ottava introduttiva. Lo scambio dei prologhi è dunque un fatto generale e comune nelle letterature giullaresche del Medio Evo; e va giudicato con un criterio comune, illuminato dalla visione complessiva e sintetica di questo fatto letterario.

Caradaw Vreichvras, « dalle lunghe braccia » era un cavaliere della corte d'Artù (sec. VI) ed è ricordato moltissime volte nelle *Triadi* gallesi e nel *Libro Nero di Camarthen* come uno dei tre principali guerrieri della sua corte.

« Ecco i miei cavalieri di battaglia, avrebbe

On sait que le même roi Haakon qui fit traduire le *Mantel* (*Möttuls-saga*) a fait aussi traduire en norvégien un recueil des lais (*Strengleikar*), dont plusieurs se trouvent également dans le ms. 1104 et l'on peut se demander si notre conte n'a pas fait partie de ce recueil norvégien, dont le ms. unique est incomplet de la fin ». Certo è che il *Mantel* richiama assai da vicino l'arte di Marie de France; eccone per esempio il prologo, che è fatto sullo stesso modello del prologo di *Chievrefueil* e di *Laustic*:

D'une aventure qui avint
a la curt au bon rei qui tint
Bretaigne et Engleterre quite,
por ço que n'est pas a dreit dite,
vos vueil dire la verité.
(*Mantel*)

Une aventure vus dirai
dunt li Bretun firent un lai.
(*Laustic*).
Assez me plest e bien le vueil
del lai qu' um nume Chievrefueil
que la verité vus en cunt.
(*Chievrefueil*).

Il lai del *Mantel* dev'essere stato composto verso il 1175, cioè mezzo secolo dopo il *Lai du Cor*. La versione norvegese è probabilmente opera di quello stesso frate Roberto, al quale si deve la *Saga of Tristram ok Isond* (1226).

scritto il re Artù: Mael il lungo, Llyr il duce degli eserciti e la colonna de' Cimri: Caradawg » (1).

Nei canti gallesi era celebrato il suo cavallo veloce Sheagor (2): nella leggenda di *Gereint* e di *Enid* e nelle *Triadi* è più volte ricordata la moglie sua, Tegen Euvron (= dal seno dorato) come una delle fanciulle caste dell'isola di Prydein (3).

Chrétien de Troyes nel romanzo di *Erec* (1160?) enumera Caradoc tra i cavalieri della corte di Artù:

> 1719 Apres sist Carados Briesbraz,
> un chevalier de grant solaz.

Coll'appellativo di Briesbraz o « dal Braccio spezzato », che è una traduzione erronea del celtico *Vrechvras*, Caradoc è ricordato in molte altre leggende e in molti altri romanzi arturiani del secolo XII e del secolo XIII (4). Queste antiche tradizioni che si irraggiano intorno alla persona dell'eroe leggendario hanno certo un grande valore storico; ma ancor maggiore importanza ha l'episodio stesso che forma l'argomento del *lai du cor*. Un'imitazione di questo si legge nel poema di *Huon de Bordeaux*, che appartiene alla seconda metà del secolo XII; e due complete narrazioni dell'avventura del corno si hanno in un episodio del *Per-*

---

(1) I. Loth, *Les Mabinogion*, vol. I, p. 64.

(2) Triadi dei cavalli; I. Loth, *Mabinogion*, II, 228-268.

(3) I. Loth, *Les Mabinogion*, II, 221, 285, 288.

(4) G. Paris, *Caradoc et le serpent* in *Romania*, XXVIII, 212-281, studia un altro bizzarro episodio leggendario delle storie di Caradoc, quello che si legge nella prima continuazione di *Perceval*. Questa curiosa leggenda si collega coll'altra che forma il soggetto del *Lai du cor*, come dimostra il nome della moglie di Carados, Tegen Euvron « dal seno dorato ».

Intorno alle altre tradizioni armonicane di Caradoc, cfr. I. Loth, *Caradoc. et S. Patern* in *Romania*, XXVIII, 568.

ceval e in una lunghissima digressione del poema di *Gauvain ou de la Vengeance Raguidel* (1). Galvano parte dalla corte e per via incontra un valletto, paggio di Caradoc Briésbraz, il quale gli racconta per filo e per segno tutta l'avventura. Nella seconda metà del secolo XII le tradizioni brettoni di Caradoc e del corno fatato erano ormai diffuse e popolari ed erano penetrate nel mondo poetico dei giullari e dei troveri. Lo studio della leggenda di Caradoc, scrive il Paris, ci mostra chiaramente la penetrazione dei temi celtici (armoricani o gallesi) nella poesia francese del sec. XII. « C'est, si je ne me trompe, le résultat auquel aboutiront de plus en plus sûrement, au moins dans un grand nombre de cas, les recherches sur l'origine et la propagation de la « matière de Bretagne ».

Come si diffondevano queste leggende brettoni? Maria di Francia ci assicura di essersi servita di due serie di fonti: fonti scritte (libri di *clercs*) e fonti orali (racconto di giullari).

> Asez me plest e bien le vueil
> del lai qu'um nume Chievrefueil
> que la verité vus en cunt
> coment fu fez, de quei e dunt.

---

(1) *La Vengeance Raguidel* hgg. von M. FRIEDWAGNER, Halle, 1909, v. 3888-3991. La *Vengeance Raguidel* è opera di Raoul de Houdan, autore di un altro poema d'avventura: *Meraugis de Portlesguez*.

Intorno alla leggenda della prova di castità (corno; mantello) e alle versioni di essa nel M. Evo, cfr. O. WARNATSCH, *Der* « Mantel », *Bruchstück eines Lanzeletroman des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone,* Breslavia, 1883, e dello stesso WARNATSCH, *Des Knaben Wunderhorn und der* « *Lai du Cor* » nella *Zeitschrift für vergleichende Literatur*, N. S., vol. XI, p. 481; L. C. STERN, *Die gaeliscle Ballade des Mantel im Macgregors Liederbuche* nella *Zeitschrift für Celtic Philol.*, vol. I. p. 294.

Plusur le m'unt cunté e dit
e ieo l'ai trové en escrit
de Tristan e de la reïne ... (1).

La stessa dichiarazione ci fa Thomas nel *Roman de Tristan* (v. 2107-2117):

Seignurs, cest cunt est mult divers
et pur ço l'uni par mes vers
e di en tant cum est mester
e le surplus voil relesser.
Ici diverse la matyre.
Entre ceus qui solent cunter
e del cunte Tristan parler
il en cuntent diversement,
oi en ai de plusur gent.
Asez sai que chascun en dit
e co qu'il unt mis en escrit ... (2).

Questi libri, in cui le leggende brettoni erano « mises en escrit », esistevano veramente? Non ci può essere dubbio: per avere delle importanti e ricche notizie di questi libri noi non abbiamo che aprire l'*Estoire des Engleis* di Geffrei Gaimar (1145-1147) e leggerne l'epilogo, dove l'autore ci narra l'origine e le vicende del suo lavoro (v. 6436-6533).

---

(1) *Chievrefueil*, 1-7; ed. Warnke², p. 181.

(2) Cfr. J. Bédier, *Tristan*, II, 97. L. Foulet, *Thomas and Marie in their relation to the Conteurs* in *Modern Language Notes*, XXIII, 1908, pp. 205-8, cerca di dimostrare che Thomas ha copiato il passo di Maria di Francia e che quindi le sue attestazioni non hanno valore storico. Che cosa hanno in comune Maria e Thomas? La frase: « ieo l'ai trové en escrit ». Ma essa si *trova scritta* già nel libro di Gaimar (1147).

u il trovad escrit des reis
e de tuz les emperurs...

Lestoire des Engles solum la translacion Maistre Geffrei Gaimar, ed. Th. Duffus-Hardy and C. Trice Martin (Master of the Rolls), Londra, 1888, vol. I, pp. 275 e sgg.

Gaimar incominciò l'*Estoire* per incarico di « dame Custanse », la quale sorvegliò continuamente l'opera sua, e cercò di renderne facile l'attuazione con la ricerca de' libri e delle fonti. Gaimar:

6442 purchaça maint esamplaire
liveres engleis e par gramaire
e en romanz e en latin (1).

Dame Custance mandò a cercare a Hemeslac, cioè a Helmsley nella contea di York, il libro di Walter Espac:

6450 Robert li quens de Gloucestre
fist traslater icele geste
solum les livres as Waleis
k'il aveient des Bretons reis.

Roberto di Glocester († 1146) prestò a Walter Espac questa *Geste des Bretons reis* (2) e così essa passò successivamente nelle mani di « Raoul le fiz Gilbert » nelle mani di Costanza, moglie sua, e infine in quelle del trovero Gaimar. Intanto Gaimar aveva da parte sua « purchacé »

6465 le bon livre de Oxeford

di Walter Calenius, che è pure la fonte di Goffredo di Monmouth, e un « livre engleis » di Washingburgh (Lincoln)

6471 u il *trovad escrit* des reis
e de tuz les emperurs
ke de Rume furent seignurs.

---

(1) Il v. 6444 di Gaimar è una nuova prova della debolezza delle ragioni addotte dal Foulet per provare che il prologo di *Tyolet* deriva da quello di Maria di Francia.

(2) Cfr. G. Baist, *Arthur und der Graal; Das Buch Roberts von Glocester* nella *Zeitschrift,* XIX, 326; Robert of Gloucester, *The metrical Chronicle* ed. by W. A. Wright, Londra, 1887 (Ed. Master of the Rolls), 2 voll.

Oltre il libro dei gallesi, che racchiudeva le gesta dei brettoni, e il libro inglese, che racchiudeva quelle dei romani, Gaimar mise a profitto là « chanson de geste » di David intorno alla vita del re Enrico I. Per incarico di Aélis di Lovanio (1121-1135) moglie di Enrico I, David aveva composto quelle gesta, e Aélis le aveva fatte trascrivere in pergamena e

le primer vers noter par chant.

Costanza aveva fatto trascrivere a prezzo di molto danaro il poema di David e « en sa chambre sovent le lit ». Ma il poema di David sorvola sugli avvenimenti più belli della vita regale, gabbi, cacce, larghezza e donneare (ecco qui l'*aventure* dei *lais*!), cosa di cui molto lo rimprovera Gaimar. Se David non « amenderà » di per se stesso il suo poema inserendovi quegli elementi d' avventura e di poesia, lo farà Gaimar stesso.

Dunque già prima del 1150 lo spirito dei troveri anglonormanni si era orientato con sicuro intuito e con piena coscienza verso quegli argomenti di avventura e di « mençonge », che costituiranno verso il 1170 l'essenza dei *lais* brettoni.

Eccoci dunque completamente illuminati intorno a quei misteriosi libri francesi e gallesi del monastero di Karlion, ai quali ci rinviano i prologhi dei *lais* brettoni.

Le tradizioni brettoni si propagavano non solo per mezzo di questi libri destinati alla lettura, ma anche per mezzo del racconto orale dei giullari e dei cantastorie. Wace lamenta che per il desiderio di « ambleter » i loro racconti questi giul-

lari talvolta finissero col trasfigurare le leggende arturiane, mescolandovi menzogne e follie (1):

> En cele grant pais que jo dis
> furent les merveilles provées
> et les aventures trovées
> qui d'Artur sont *racontées*
> que a fable sont atornées.
> Ne tot mençonge ne tot voir,
> ne tot folie ne tot savoir;
> tant ont li contéor conté
> et li fabléor tant fablé
> por lor contes ambleter
> que tout ont fait fables sambler.

Lo stesso lamento ripete qualche anno più tardi (verso il 1160) Chrétien de Troyes in *Erec* (2):

> D'Erec le fil Lac est li contes
> que devant rois et devant contes
> depecier et corronpre suelent
> cil qui de conter vivre vuelent.

In ogni modo noi sorprendiamo qui, colti dal vivo, quei giullari brettoni che circolavano per le corti e per le piazze portando con sé il repertorio delle leggende e delle tradizioni del loro paese. Sono quegli *histriones* dei quali (verso il 1175) Pietro di Blois ci racconta che andavano in giro raccontando le sventure di Galvano e di Tristano, spingendo al pianto gli ascoltatori per la pietà di quei leggendari dolori. Sono quei giullari brettoni che Renard vuole imitare, riproducendo da-

---

(1) WACE, *Rom. de Brut* v. 10031-10042; cfr. G. HUET, *Le témoignage de Wace sur les « Fables » arthuriennes* in *Moyen-Age*, XXVIII (1917), p. 234 e sgg.

(2) Ed. Foerster, v. 1922-5.

vanti all'esterefatto Isengrino anche il guazzabuglio del loro gergo misterioso (1).

2370 Ie ge fot molt bon jogler
mes je fot ier robé, batuz
et mon viel fot moi toluz.
Se moi fot aver un viel
fot moi diser bon rotruel,
et un bel lai et un bel son.
— Tu n'as point de viel?
— Ie fot servir molt volenter
tote la gent de ma mester.
Ge fot saver bon lai Breton.

Anche il *lai dame Iset*? — chiede l'ingenuo Isengrino:

2394 Ja, Ja, dit-il, godistoët
ge fot saver, fet-il, trestot!

Per darsi l'aria di giullare brettone Renard parla in uno strano gergo spropositato, mescolando frasi e parole di differente provenienza. Il *godistoët* che chiude e sigilla la risposta a Isengrino è una trasparente cammuffatura dell'inglese: *god it wot* (2).

All'opera varia, capricciosa, ma intensa e tenace di questi girovaghi *fabléor* si deve la diffusione immensa che ebbero le *fables* brettoni per tutta l'Europa. Wace ci ricorda più volte queste favole brettoni di cui tutto il mondo echeggiava al suo tempo:

... et est devers Brechelian
Dont Breton vont sovent fablant.
... Fist roy Artur la Ronde Table
dont li Breton dient mainte fable.

---

(1) Ed. Martin, I, 66-67.

(2) Cfr. G. Baist, *Bigot und Bigote* in *Roman. Forschungen*, VII, 408.

« Dont li breton dient mainte fable » ... Erano racconti in prosa? Erano chansons de geste? (1) Probabilmente erano l'uno e l'altro, poiché Gaimar ci racconta che la « geste » di Enrico d'Inghilterra di Davide fu, dopo che il libro era compiuto, rivestita di note al primo verso d'ogni canto.

Uno di questi favoleggiatori brettoni doveva essere quel La-Chiévre che secondo il *Roman de Renard* « assez bellement dist de Tristan » (2).

Il suo nome è un nome giullaresco ed è identico a quello del giullare provenzale « *Cabra* » al quale Giraut de Cabreira rimproverava di non sapere sonare la viola « a tempradura de Breton » (3).

> Va, Cabra boc, quar be·t conoc
> quit cuia urtar al mouton.

Un altro *fableor* brettone era quel Breri, alla cui autorità si appella Thomas:

> Asez en sai que chascun en dit
> e ço qu'il unt mis en escrit,
> mes, sulun ço que j'ai oï,

---

(1) Cfr. I. L. WESTON, *A hitherto unconsidered aspect of the Round Table* in *Mélanges Wilmotte*, 1910, II, p. 883; A. C. L. BROWN *Studies and Notes in Philology and Liter.* VII, 184. — G. HUET, op. cit., p. 246 crede che i *fabléur* « débitaient leurs récits en prose ».

(2)

> Seigneurs oi avez maint conte
> que maint conterre vous raconte...
> de Tristan que la Chievre fist
> qui assez bellement en dist.

Cfr. L. FOULET, *Le Roman de Renard*, p. 38.

(3) P. MARCHOT, *Etymol. Françaises* nella *Zeitschrift*, XVIII, 431, vuol dimostrare che dal franco-provenzale *beroul* = caprone, proviene il nome proprio Beroul (= Berulfum?). G. PARIS, *Rom.* XXIV, 307 combatte questa teoria.

Se essa fosse esatta, noi avremmo la possibilità di identificare il famoso e misterioso La-Chièvre. Egli sarebbe tutt'uno con Béroul.

nel dient pas sulun BRERI
ki solt les gestes et les cuntes
de tuz les reis, de toz les cuntes
ki orent esté en Bretaigne (1).

Egli è il « fomosus ille fabulator Bledhericus qui tempora nostra paulo praevenit » citato da Giraldo di Barri (1150?), quello stesso che noi abbiamo trovato poc'anzi alla corte dei Conti di Poitiers. Wauchier de Denain ne esalta la prodigiosa memoria (2). Lo stesso Giraldo Cambrense ci parla di molti altri favoleggiatori brettoni del suo tempo: « bardi Cambrenses et *cantores* seu recitatores », che tramandavano le genealogie dei re con narrazione « trutannica potius quam historica ».

Le tradizioni brettoni sono dunque un oceano sterminato; e sarebbe inutile che io mi fermassi ancora ad additarne le infinite onde che si susseguono con ritmo incessante attraverso il secolo XII. Esse si tramandano in modi svariati: per mezzo di

(1) Si cfr. i versi di Gaimar:

Robert li quens de Gloucester
fist translater icele geste
solum les livres as Waleis
k'il aveient des Bretons reis.

(2)

Deviser vos voel sa faiture
si com le conte Beheris
qui fu nés e enginüis
en Gales, dont je conte le conte
e qui si le contoit au conte
de Poitiers, qui amoit l'estoire,
e le tenoit en grant memoire
plus que nul autre ne faisoit.

J. L. WESTON, *Romania*, XXXIV, 100.

Il primo a richiamare l'attenzione su Bledhericus (= *Breri*) fu G. PARIS, *Breri* in *Romania*, VIII, 425-8, poi F. LOT, *Bledhericus de Cornwall* in *Rom.* XXVIII, 336. Alcuni misero in dubbio l'identificazione, ma essa fu provata dal passo di *Perceval*: cfr. per tutto ciò, J. BÉDIER, *Tristan*, II, 97.

libri, per mezzo di narrazioni, per mezzo di canti. Come si potrebbero separare da questa tradizione di leggende, che è così vasta e così potente, i *lais* di Brettagna?

Le favole brettoni avevano sempre per compagna la musica. Gaimar ci dice che Adelheide di Lovanio fece « noter le primer vers par chant » delle gesta di Enrico I; Giraldo Cambrense ci parla di « *cantores* seu recitatores » brettoni; Pietro di Blois congiunge strettamente insieme con le « fabulae » anche le « cantilenae » dei giullari. Il racconto è dunque intimamente connesso col canto: il *conteur* è inseparabile dal *chanteur*. Nel *Tornoiement Antécrit* Huon de Mery (1224) ci rappresenta dei giullari che dicono delle « chansons de geste » mescolando ad esse dei *lais*:

> 84 chansons, lais, sons, vers et reprises
> et de geste chanté nos ont (1).

In qual modo da queste favole brettoni si veniva formando un lai? È ben difficile precisarlo, perché i documenti ci sfuggono, ed è forse inutile accanirsi nella ricerca che deve brancolare entro l' oscurità di supposizioni e di ipotesi cieche.

È ben probabile che in molti casi i lais fossero vere e proprie « chantefables » come quella di *Aucassin et Nicolette*, e che il canto lirico fosse preceduto o intramezzato da una narrazione in prosa che ne esponesse l'*aventure*.

I giullari che cantavano e dicevano il lai erano due: il cantore e il dicitore. Nel romanzo di *Flamenca* i due collaboratori di questa recitazione giullaresca sono messi in scena con esplicito accenno:

> Apres si levon li juglar ...
> l'us diz los motz e l'autre *·ls nota.*

---

(1) Ed. Wimmer, p. 45.

Nella descrizione del lai di *Batolf*, nel poema di *Horn*, si ha un altro e bel documento di queste cantafavole giullaresche, miste di narrazioni prosastiche e di canto lirico accompagnato dall'arpa.

Il cantore dapprima espone l'argomento del lai « en voiz », cioè con la semplice voce spoglia del canto (cioè in prosa), poi ripete in modo poetico l'avventura accompagnando la poesia col canto e col suono dell'arpa:

> Tut issi cum *en voiz* l'aveit *dit* tut premier
> Tut le lai lur *ad fait*, ni vout rien retailler.

« Tal quale come dapprima l'aveva raccontato colla nuda parola (*en voiz*), egli ora ripete coll'esecuzione del canto tutto il lai (le lai lur *ad fait*), senza nulla lasciar fuori » (1).

Il lai di *Batolf* prima è *detto*, poi è *fatto*: prima se ne espone in prosa l'avventura, poi se ne eseguisce con l'arpa la lirica che era stata tratta da quell'avventura per *remembrance* di essa.

Ecco qui un'esatta conferma delle parole di Maria di Francia.

Ma l'esecuzione del *lai* non avveniva sempre in questa maniera descritta con tanta precisione da *Horn*. Goffredo di Strasburgo non ci dice parola di queste recitazioni che dovevano precedere il canto; ed è evidente che Isotta, nella celebre scena di Thomas, non ha bisogno di esporre ad alcuno l'avventura di *Guirun*, perché ella è sola, chiusa nella sua camera, e abbandonata alla sua infinita tristezza (2).

---

(1) Ed. Brede-Stengel, p. 152.

(2) È perciò che il GRÖBER, *Grundriss*, I, 591 distingue due serie originarie di lais: quelli puramente lirici (come *Chievrefueil*) e quelli epico-lirici. Questa distinzione è accettata da H. BRUGGER, op. cit., p. 134 e da AXEL AHLSTRÖM,

Forse quando le avventure del lai erano così celebri e conosciute da non aver bisogno di quell' introduzione recitativa, essa veniva omessa: ed il lai saliva d'un tratto per l'aria, pura effusione di sentimento, semplice e solo come un canto di rondine.

Studier i den Fornfranska Lais-Litteraturen, Upsala, 1892, p. 19-27.

I lais di Maria di Francia sono racconti destinati alla lettura, nei quali sono del tutto estranei la musica e il canto. Denis Pyramus ci dice che i conti, i baroni e i cavalieri « si en aiment mult l'*escrit* - *E lire* le funt »; la diffusione dei lais di Maria di Francia dunque si compiva soltanto per mezzo di libri, che l'aristocrazia faceva « sovent retreire », e per mezzo della lettura. Maria di Francia definisce la sua arte coi nomi: *cunt* o *sermun* o *dit*, non mai con quello di canto.

Per quello che riguarda Maria, le notizie sono precise ed esaurienti; ma il dubbio incomincia quando prendiamo in esame gli altri lais. Quale parte aveva in essi la musica? Il lai di *Graelent* reca nel codice — come abbiamo visto — una riga musicale, ma priva di note, al di sotto del primo verso: esso era dunque accompagnato dalla melodia? Parrebbero confermare questo fatto le parole del lai:

> L'aventure de Graelent
> vus dirai si que jeo l'entent.
> Bun en sunt li lai *à oir*
> *et les notes à retenir.*

Ma il Wolf (*Ueber die Lais*, p. 70) crede che nè la riga musicale del codice, né queste parole costituiscano una prova sicura dell'esistenza delle melodie di *Graelent*, perché può essere che il copista abbia scritta quella riga per un semplice errore. *Graelent* è preceduto da *Aucassin et Nicolette*; e può darsi che il copista abbia ritenuto a torto che il componimento che si accingeva a trascrivere fosse identico al precedente; poi, accortosi dell' equivoco, avrebbe lasciata in bianco la notazione di quella riga musicale. Può anche darsi che il copista abbia inserito nel testo quella riga musicale lasciata in bianco, avendo confuso il lai narrativo di Graelent a coppie di ottonari col lai musicale, la « Volksballade », che secondo il Wolf deve averlo preceduto.

VI.

Originalità di poeti e tradizioni popolari nella letteratura francese del Medio Evo.

Sommario. — L'originalità di Maria di Francia. — Importanza dei *Lais* nelle letterature medievali. — Tradizioni popolari e originalità della letteratura francese nel Medio Evo.

Comunque fossero quegli antichi lais di Brettagna e comunque fossero cantati e recitati dai giullari brettoni, Maria di Francia li udì e li aveva presenti alla memoria quando componeva la sua raccolta di *Lais*. Ella non inventa « il genere », ma continua una tradizione inveterata, e la affina con la delicatezza della sua arte. Del resto « creare un genere » è l'espressione inesatta di un concetto critico parimente inesatto, perché la creazione poetica non ha nulla che fare col « genere », ma consiste tutta nella originalità con la quale la materia poetica viene ripensata e rielaborata fantasticamente.

Quando Maria di Francia ci afferma che del lai di *Guigemar* « bone en est a oir la note », e che essa può essere gustata da tutti, perché quel lai viene cantato dai giullari « en harpe e en rote », ella adopera un linguaggio così limpido e chiaro, che ogni dubbio ne viene dissipato. Più e più volte Maria di Francia allude a queste recitazioni giullaresche che ella udì e che i suoi contemporanei potevano udire del pari. Leggiamo il prologo di *Chaitivel*:

> Talenz me prist de remembrer
> un lai dunt jo oï parler ...
> Le *Chaitivel* l'apele hum
> e si i a plusurs de cels
> ki l'apelent *les quatre doels*.

La stessa incertezza del titolo è prova di una larga diffusione popolare, che aveva cancellato il titolo originario come l'uso cancella il conio delle monete.

Anche il lai di *Eliduc* comincia con un dubbio simile. Si deve dire *Eliduc* o si deve dire *Guildeluëc ha Guilliadun*? Un tempo si diceva « Eliduc »; ma ora il lai deve cambiare titolo, perché è giusto che esso porti il nome delle due eroine della tragica storia d'amore.

> D'eles dous li lai a nun
> « Guildeluec ha Guilliadun »,
> « Eliduc » fu primes nomez,
> mes ore est li nuns remuëz ...

Il Foulet crede che in questi dubbi intorno al vero titolo del lai vi sia una specie di civetteria letteraria, una specie di ostentazione di scrupoli storici, voluta e cosciente. Ma l'esistenza di quel lai di *Eliduc* primitivo, antecedente allo squisito poema di Maria di Francia, è attestata dal poema *Ille et Galeron* di Gauthier d'Arras, che da quello deriva (1). Lo stesso dubbio intorno al titolo del *Lai* ricorre in *Chievrefueil*, e ricorre in *Bisclavret*:

> Bisclavret a nun en Bretan
> Garulf l'apelent li Norman
> *Jadis le poeit hum oïr.*

L'originalità di Maria non consiste nella creazione del genere o nell'invenzione della materia poetica, ma nell'austera profondità con la quale ella rievoca le tragiche passioni dell'uomo: l'amore e il

(1) Cfr. IOHN E. MATZKE, *Source and composition of « Ille et Galeron »* in *Modern Philology*, IV, 1907, p. 471 e *The Lay of Eliduc and the Legend of the Husband with two Wives* in *Mod. Phil.* V, 1907, p. 211 e sgg.

dolore. Maria ostenta il più grande disprezzo per quei giullari girovaghi che portano pel mondo nelle loro tasche sdruscite quelle opere di poesia, e cercano di trarre profitto dalla curiosità e dalla compassione che esse accendono nel cuore della folla. Maria, che era di nascita regale ed era probabilmente abbadessa del monastero di Shaftesbury, sdegna quell'arte che si mescola al volgo e si deturpa col fango delle strade e delle piazze. Ella scriveva di notte, nel solenne raccoglimento del chiostro: « soventes foiz en ai veillié », ella dice con fierezza sulla soglia del suo libro (1). L'arte vuole delicatezza e coscienza; e queste doti non sono da tutti:

Ki de bone matire traite
mult li peise se bien n'est faite (2).

Maria crede di aver ottenuto da Dio un dono non comune, quello della poesia, e giudica suo dovere, quasi una sua missione sacerdotale, adoperarlo a profitto dell'umanità. « Colui, a cui Dio ha dato il dono della poesia, non deve tacere » (3):

Qui Deus a duné escïence
e de parler bone eloquence
ne s'en deit taisir ne celer.

I suoi *lais* Maria non vuole che siano trascinati in mezzo al volgo nelle frettolose recitazioni giullaresche davanti alle folle distratte e tumultuose. No: ella vuole un pubblico eletto e, invece della recitazione d'istrioni, la lettura raccolta, attenta e meditabonda. Denis Pyramus ci dice che infatti

(1) *Prol.*, v. 41.
(2) *Guigemar* 1-2.
(3) *Prol.*, 1-2

i *Lais* di Maria di Francia erano letti da baroni e da grandi dame, e che erano trascritti di libro in libro per essere affidati a mani delicate e gentili.

Il pubblico, che Maria di Francia sceglie, è un pubblico ben diverso da quello dei giullari e dei « fabléors » brettoni. Differisce il pubblico; e naturalmente differiscono i mezzi per tenerne desta l'attenzione, i procedimenti stilistici e gli accorgimenti dell'arte. Pure rimanendo sempre quella la materia dei lais, il centro del mondo fantastico si sposta.

Ciò che ora interessa non è più soltanto l'avventura, il groviglio dei fatti novellistici, ma è l'indagine dei motivi psicologici degli eroi. L'attenzione, che prima era tutta rivolta verso l'esterno, ora si rivolge curiosa verso i misteri del mondo interiore. Per ben apprezzare questa poesia, così fine e così delicata, occorre tutto il solenne raccoglimento con cui Dame Custance, la protettrice di Gaimar, leggeva le storie di David: « en sa chambre sovent les lit ». Ed ecco che davanti agli occhi pensosi di quei lettori e di quelle lettrici a poco a poco si rivela un mondo, che è nuovo nella letteratura del Medio Evo: le tragedie del cuore umano, il senso della nostra fragilità di fronte al destino, la drammatica illogicità della storia e della vita.

In queste letture il sentimento del pubblico si affina e si addestra. Ormai sono preparate le ascensioni liriche del « Dolce stil nuovo ».

Quando si parla del « dolce stil nuovo », che è il vertice di questa mirabile ascesa della poesia del Medio Evo, è ormai consuetudine inveterata il citarne i due grandi fatti che l'hanno preparato nel corso dei secoli XII e XIII: la lirica provenzale e la filosofia scolastica. E infatti il « dolce stil « nuovo » non sarebbe stato possibile se i trova-

tori non ne avessero preparato l'avvento affinando il gusto e lo stile poetico, e se i dottori della chiesa e della scuola non avessero contribuito a quella progressiva ascensione intellettuale, affinando con le discussioni e coi dibattiti la logica e il ragionamento. Ma l'arte non è logica e non è stile. Essa non sta nella mente, ma nel cuore; e la sua potenza consiste non nella robustezza dei sillogismi, ma nella finezza del sentimento.

La lirica dei grandi toscani, che è tutto un ricamo di quesiti e di indagini psicologiche, ebbe bisogno di quel lento affinamento dell'anima che fu preparato dai lais brettoni e dalla letteratura brettone. In Dante si vede più volte, e con cristallina evidenza, la traccia di queste letture e di questa conoscenza della « matière de Bretagne » (1). E noi lo comprenderemmo men bene, se non seguissimo con sguardo attento la tradizione artistica di questi racconti e di queste leggende di Brettagna. Dante stesso cita Lancillotto e Ginevra e la dama di Malehaut. Ma da questi episodi dei romanzi, che l'arte di Chrétien de Troyes e dei suoi imitatori ci ha tramandati, bisogna risalire più addietro fino alla grande anima di poeta, che prima ebbe l'intuito della loro grandezza: fino a Maria di Francia.

NOTE AGGIUNTE

1. — *Il « lai du Chievrefueil »*. Alle molte citazioni del *lai du Chievrefueil*, che attestano la popolarità di questo lai nel secolo XII e nel secolo XIII (2), bisogna aggiungerne un'altra, conte-

(1) Un'osservazione simile ha già fatto G. SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*,[2] p. 46.

(2) Cfr. p, 145-147.

nuta nella tenzone di Lanfranco Cigala († 1278) con Lantelm (1). Lanfranco accusa Lantelm di stolta arroganza perché egli spaccia il suo gergo « per chan de Proenza » (2). Lantelm risponde per le rime:

Lanfranc, de saber no·m destuoill
ni de conoisensa
e blasme vos, qar blasmar soill
falsa captenensa
e vostr'amor fug e desvoill,
q'en no n'ai plivensa,
car las les metez en remoill
pur per folla entensa
e faullas d'estort de vertfoill
comtaz per sabensa
plus qe·l lais de Cebrefoill.

2. — *Arnauts Guillems de Marsan* (3). Intorno al verso 800 della novella di Raimon Vidal, *Abrils issi e mays intrava*, che cita Arnaut Guillem tra i cavalieri di Enrico II d'Inghilterra, cfr. MAX CORNICELIUS, *So fo e·l temps c'om era iays, Novelle von Raimon Vidal*, Berlino, 1888, p. 38.

---

(1) *Lanfranc qill vostres fals diz coill* nel ms. H, n. 225 (*Studi di filologia romanza*, V, 545).

(2) Intorno a questa tenzone, cfr. G. BERTONI, *Due noterelle provenzali* negli *Studi Medievali*, vol. III, p. 666 e la nota al vol. *I trovatori d'Italia*, p. 416-7.

(3) Cfr. p. 166. L'accenno a Linaure contenuto nell'*Ensenhamen* di Arnaut Guillem de Marsan è ricordato, ma non è spiegato da A. BIRCH-HIRSCHFELD, *Ueber die den Provenzalischen Troubadours des XII und XIII Jahrh. bekannten Epischen Stoffe*, 1878, p. 90.

3. — « *Linhaure* » *nel canzoniere di Gaucelm Faidit* (1). « Linhaure » è citato quattro volte nel canzoniere di Gaucelm Faidit (2) e queste citazioni sembrano escludere l'identificazione di Linhaure con Raimon d'Agot, proposta dalla biografia contenuta nel codice N, perché Linhaure e Agot ivi compaiono insieme (3).

In alcuni testi in luogo della forma *linhaure* si ha l'altra più corretta e coerente alla tradizione brettone: *Ignaure* o *Isnaure*.

Éméric-David (*Hist. Littér.*, XVII, 449) crede che *Linhaure* sia il *senhal* di Alfonso II d'Aragona; il Kolsen suppone invece che si tratti di un discendente del primo Guglielmo d'Orange, cioè Guglielmo IV, che fu protettore dei trovatori. Gaucelm Faidit, memore del *senhal* che Giraut de Bornelh aveva attribuito all'antenato, l'avrebbe rinnovato rivolgendosi al nipote più tardo.

Quanto al vero significato del nome *Linhaure* mi sia concessa un'ultima osservazione: alcuni critici hanno posto in dubbio che il nome provenzale di *Linhaure* si ricolleghi con la leggenda brettone. Éméric-David nell'*Histoire Littéraire de la France* (XVII, 449) partendo dall'errato *Ignaurès*, proponeva l'etimologia « ignore-res » (che nulla ignora). Il Kolsen (4) invece vuol vedere nel nome *Linhaure* un giuoco di parole per adulare Raimbaut d'Aurenga e la sua schiatta con un accenno che gli doveva essere molto lusinghiero. *Linhaure* non sarebbe

---

(1) Cfr. p. 169.

(2) *Mon cor e mi e mas bonas chansos* (Bartsch, CLXVII, 37); *Pel joi del temps qu'es floritz* (CLXVII, 45); *Sitot m'ai tarzat mon chan* (CLXVII, 53); *Una dolors esforsiva* (CLXVII, 64).

(3) A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh der Meister der Trobadors* (Inaugural-Dissertation), Berlino, 1894, p. 46.

(4) A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh*, p. 45 *n*.

altro che: *Linh' aurea*, con evidente richiamo ad *Aurenga* (1).

Di queste due interpretazioni ha già fatto giustizia il Tobler osservando che non è ammissibile che *aureus* abbia dato *aure*; e che d'altra parte il riassunto della leggenda di Linhaure contenuto nell'*Ensenhamen* di Arnaut Guillelm de Marsan rende evidente il senso del *senhal* anche nel canzoniere di Giraut de Bornelh. *Linhaure* deriva da *N' Ignaure*, il cui *N'* si è agglutinato e poi mutato in *L* per dissimilazione.

EZIO LEVI.

---

(1) Aurenga non ha nulla che fare con *Aureus* e deriva da « Arausica ».

INDICE

Capitolo IV. — « Si con dient nos ancessors ».

Le tradizioni brettòni nella « matière de Bretagne ». — Il prologo del *Lai de Tyolet*. — Il prologo del *Lai de l'Espine*. — I libri brettoni conservati nel monastero di S. Aaron. — Il lai d' *Orphée* e il poemetto inglese *Sir Orfeo*. — Il prologo di *Sir Orfeo* e il prologo della *Frankeleyn's Tale* di Chaucer.

Capitolo V. — « Chantéors » e « contéors ».

Le varie teorie intorno ai lais brettoni (teoria romantica, teoria di Ferd. Wolf, teoria di Gaston Paris, teoria delle « chantefables », teoria di Lucien Foulet). — La scena del lai di Batolf nel poema anglonormanno di *Horn et Rimenhild*. — La « remembrance » nei *lais* brettoni. — Il *Lai du cor* e le leggende brettoni di Caradoc Briesbras. — Le fonti scritte dei Lais brettoni. — Le fonti orali e giullaresche. — Giullari, cantori e favoleggiatori brettoni. — Relazioni tra i « Lais » e le « Fables de Bretaigne ».

Capitolo VI. — Originalitá di poeti e tradizioni popolari nella letter. francese del Medio Evo.

L'originalità di Maria di Francia. — Importanza dei *Lais* Brettoni nelle letterature medievali. — Tradizioni popolari e originalità di poeti nella letter. francese del Medio Evo.